La escultura: procesos y principios

Rudolf Wittkower

ALIANZA FORMA

INDICE

	Presentación.	11
	Introduccion.	13
I	La Antigüedad.	15
II	La Edad Media (I). Los fundamentos teóricos: la fachada occidental de Chartres.	41
III	La Edad Media (II). Chartres, Reims, Bamberg y Orvieto.	65
IV	El Renacimiento. Alberti, Gaurico y Leonardo.	93
V	Miguel Angel.	115
VI	Miguel Angel, Cellini y Vasari.	145
VII	Giovanni Bologna y Cellini.	167
VIII	Bernini.	191
IX	Bernini, Bouchardon y Pigalle.	215
X	Falconet, Winckelmann, Canova y Schadow.	245
XI	El siglo XIX. Rodin y Hildebrand.	263
XII	El siglo XX.	285
	Bibliografía.	313
	Lista de ilustraciones.	319
	Indice analítico	327

Presentación

Los Electors de la Universidad de Cambridge invitaron en 1968 a Rudolf Wittkower a impartir el Curso Slade de Bellas Artes correspondiente al año académico 1970-1971, invitación que él aceptó con gran satisfacción. Según los estatutos del Curso, el profesor que lo imparte debe pronunciar doce conferencias «sobre la historia, la teoría y la práctica de las Bellas Artes, o sobre una o varias de sus partes». Dado que estas conferencias son de entrada libre, sin matrícula, para todos los miembros de la Universidad, la elección de un tema general parecía más adecuada que la de un tema especializado. Rudolf Wittkower eligió uno que, como explicaba en una carta, «iría dirigido tanto a los estudiantes de los primeros cursos como a los de niveles superiores». Y añadía: «De hecho, y si me queda el tiempo de vida necesario para ello, me gustaría hacer de estas conferencias un pequeño volumen.»

Pero no dispuso de ese tiempo. Ignoro qué forma habría tomado el libro, pero sí sé que, al igual que las conferencias, habría estado dirigido a un público lector no limitado exclusivamente a especialistas. Y espero sinceramente no haber traicionado las intenciones de mi esposo al publicar las conferencias en su forma original, sin notas a pie de página, pero con una bibliografía tan completa como me fue posible recopilar de las notas y listas de títulos que él tenía recogidas.

Fue inevitable proceder a algunos ajustes editoriales. El auditorio de Cambridge no era de ésos que se ven sujetos por la obligatoriedad de un curso. No podía esperarse, pues, que todos los oyentes asistieran a todas las conferencias, de manera que, para hacer comprensibles determinados puntos a aquellos que se hubieran perdido ésta o aquélla, a lo largo del curso se repetía

muchas veces lo esencial de charlas anteriores. Tales repeticiones se han eliminado en el texto impreso. La mayor dificultad residía, sin embargo, en la reducción de las aproximadamente 480 diapositivas a un número editorialmente manejable de ilustraciones. Esta conversión exigió también, en algunas ocasiones, la introducción de ligeras adaptaciones en el manuscrito original.

El problema de cómo convertir una charla en vivo en un frío texto impreso ha sido, como es lógico, ampliamente discutido. Me alegro de poder decir, a este respecto, que los editores de Allen Lane coincidieron conmigo en aceptar la opinión que Sir John Summerson expresa en el prefacio del libro que recoge sus charlas en la BBC: «Una conferencia es una conferencia, y es un error convertirla en otra cosa».

Me gustaría que constase aquí que la estancia de mi esposo en Cambridge, durante el tiempo que llevó el Curso, fue sumamente feliz para él, y estoy segura de que hubiera deseado expresar su gratitud, por su designación, a los Electors y al Vicepresidente de la Universidad, así como al Master y a los Fellows del Christ's College por su cariñosísima hospitalidad, y a Michael Jaffé por la infinita dedicación con que se ocupó de todos los pequeños problemas prácticos.

Yo por mi parte quiero expresar igualmente mi personal agradecimiento al profesor Howard Hibbard, que fue el primero en leer el manuscrito, por sus ánimos y por sus valiosas sugerencias. Y a Jacob Bean, Lucas M. Collins y Richard Dorment, a la Srta. Karen Horn, a C. Douglas Lewis Jr., a la Sra. Carla Lord y a la Sra. Cynthia MacCabe, a la Srta. Jennifer Montagu y al profesor John White, por su cooperación a la hora de obtener las fotografías; y a los editores de Allen Lane por su inagotable paciencia y ayuda en la preparación de este libro, preparación que precisó del intercambio de todo un cargamento de correspondencia entre un lado y otro del océano.

Margot Wittkower
Nueva York, 1976

Introducción

Espero que me perdonen ustedes por empezar haciendo ciertas observaciones no exentas de ánimo polémico. Reconozcámoslo: en materia de arte se dicen y se escriben muchísimas estupideces, especialmente por parte de los que, al ocuparse del arte moderno, son víctimas frecuentes de esa retórica profesional carente de todo sentido. Tengo que confesar que, a pesar de haberme pasado muchos años formándome en la lectura de textos sobre la historia del arte, con los libros de arte moderno me ocurre no pocas veces que no consigo llegar a la última página.

Como es obvio, no puedo garantizarles que no vaya yo a caer en tales trampas retóricas, pero al menos soy consciente del peligro. Espero poder ofrecerles unas cuantas interpretaciones serias e históricamente válidas, incluso sobre la época moderna —ya que mis criterios se derivarán siempre de hechos atestiguados por varios milenios de historia. Y me voy a mover con los pies en la tierra: pues voy a ocuparme, en gran medida, de las técnicas escultóricas, aunque también de los procesos mentales a ellas ligados, o de ellas derivados. Confío así en poder exponerles algunas conclusiones al respecto, conclusiones sacadas de unas realidades observables e incontestables. Siempre y cuando ello sea posible, basaré mis interpretaciones en las opiniones de los escultores mismos y en las de sus contemporáneos.

Ya el título de este curso deja bien claro que no es mi intención ofrecer una visión total de la escultura desde los antiguos hasta Henry Moore o hasta un momento aún más reciente. Sí que trataré, por supuesto, de numerosas obras de arte importantes, en la confianza de que al término del curso hallen ustedes que hemos abierto algunas puertas cerradas y que pueden considerar, con ojos despiertos y una mentalidad nueva, un amplio

panorama de hechos artísticos pertenecientes a la historia de la escultura.

Doble es el objetivo que voy a perseguir: al estudiar los métodos de trabajo de los escultores pretendo descubrir sus ideas y convicciones artísticas, a la vez que, implícitamente, abrirle al contemplador de obras escultóricas unas vías más amplias por las que acercarse a ellas. Y aunque ya existen estudios —y buenos muchos de ellos— que describen los procedimientos de trabajo que seguían artistas como Miguel Angel y Rodin, no sé de ningún estudio general que nos diga qué es lo que une y qué lo que separa a los escultores a lo largo de los siglos. Estas conferencias intentan, así pues, llenar un vacío y centrar su atención en ciertos temas que, curiosamente, siguen representando lagunas en la historia del arte.

Capítulo 1

La Antigüedad

Los escultores del pasado se sirvieron de prácticamente todos los materiales que se prestaban a recibir una forma en tres dimensiones, de tal manera que incluso la arena, el cristal, el cristal de roca o las conchas de moluscos tienen un lugar en la historia de la escultura. Luego, los modernos ampliaron muy considerablemente la gama de posibilidades: la irrupción del acero y los nuevos metales, y de nuevos materiales como el nilón o los plásticos, ha dado continuidad así a la antigua tradición de búsqueda y experimentación en este campo.

Dos son, no obstante, los materiales que aparecen como predominantes a lo largo de la historia y por todos los rincones del globo: la madera y la piedra. En algunos sitios —China, Africa, Grecia, Roma, Europa— puede añadirse a ellas, como tercer material, el bronce. En lo que a Europa se refiere, el tallado de la madera es un procedimiento siempre familiar en los países septentrionales, y especialmente en Francia y Alemania. Cuando en estas zonas se utilizaba la piedra —algo nada infrecuente—, solía recurrirse a menudo, más que a piedras duras, como el mármol, o a materiales de dureza aún mayor, como el granito o el pórfido, extraídos en los países mediterráneos, se recurría, decía, a cualquiera de las variedades de piedra blanda que podían hallarse por los alrededores, como la piedra caliza o la arenisca.

El trabajo de la piedra es de una antigüedad incalculable: todo el mundo conoce los primitivos utensilios de pedernal hallados en todos los rincones de la Tierra, que deben verse como la primera extensión eficaz de la mano del hombre y que se sitúan, por lo tanto, en los albores de la civilización humana. Tales instrumentos, fabricados a base de desconchar y picar una piedra, nos proporcionan el primer ejemplo de artesanía humana. Conferían fuerza y poder al hombre primitivo —cosa que éste descubría sin cesar—, y ello

los convertía en precedentes de las deidades e imágenes de piedra, receptáculos del poder mágico.

Con el paso del tiempo, los utensilios fabricados a base de desconchar la piedra dejaron de satisfacer al hombre. Aparecieron entonces dos nuevas técnicas en el trabajo de la piedra, ambas tremendamente lentas y laboriosas. Descubrióse en primer lugar que podía mejorarse un utensilio mediante frotamiento con arena, lo que daba lugar a un proceso de abrasión. Más adelante se inventaron los útiles de cobre, de bronce y, posteriormente, de hierro, con cuya ayuda podía ya tallarse la piedra. Con la existencia de este tipo de herramientas asistimos al nacimiento de la historia de la escultura. Ello nos obliga a retroceder en el tiempo bastante más de seis mil años, hasta los comienzos de las civilizaciones egipcia y babilónica. Primero los griegos, herederos de las civilizaciones orientales, y después de ellos los romanos y los italianos cultivaron con orgullo estas tradiciones del pasado remoto, siendo en el ámbito de estas culturas mediterráneas donde nació la idea de que era la talla de la piedra —y, más específicamente, la del mármol— el objetivo más elevado del escultor, su más noble realización. Esta concepción mediterránea de la escultura fue totalmente asimilada por el resto de Europa, y aún hoy conserva toda su vigencia. Así pues, y de acuerdo con esta tradición, gran parte de lo que aquí voy a explicar se referirá a la escultura en piedra.

Pero permítaseme que, antes de entrar en el primero de los temas principales que nos van a ocupar —a saber, el modo en que los griegos preparaban su estatuaria en mármol—, haga algunas observaciones de orden general sobre la escultura en este material. Es indudable que la talla del mármol requiere un largo aprendizaje y una extraordinaria experiencia. El trabajo del escultor empieza en realidad antes del tallado propiamente dicho, con la elección del bloque. Cualquier escultor de primera fila sabe con gran precisión cuáles son sus necesidades en este punto. Miguel Angel, por ejemplo, no confiaba en nadie para esta misión, y llegó a pasarse años en las canteras de Carrara y de sus proximidades, en las cercanías de Florencia —canteras que, por cierto, siguen siendo en la actualidad la principal reserva del mejor mármol italiano. Y cuando le resultaba imposible ir en persona a las canteras, daba precisas instrucciones a los operarios de éstas, entregándoles incluso dibujos con detallados apuntes, dibujos que incluían las medidas de los bloques que necesitaba. De forma ciertamente milagrosa, algunos de estos dibujos han llegado hasta nosotros. Las anotaciones al margen de ellos presentan la inconfundible letra de Miguel Angel. En uno de los bloques escribe: «Largo braccie due e mezzo» —es decir, el bloque en

cuestión debía tener unos dos *braccie* y medio de largo, poco más de metro y medio.

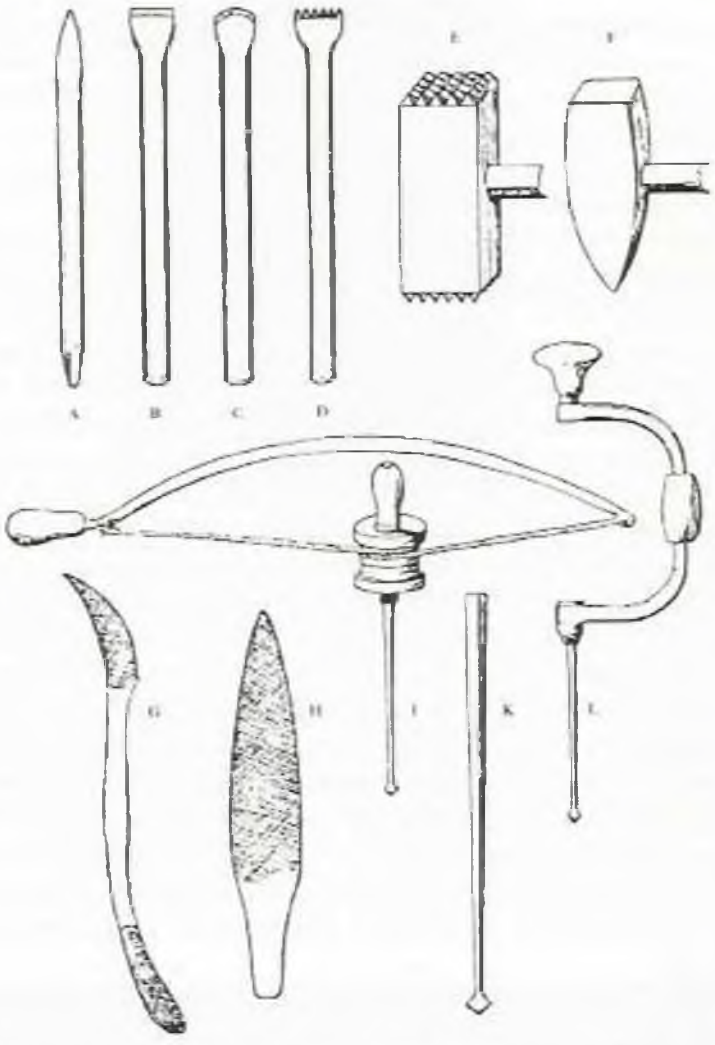
No poco del éxito del trabajo dependía además de la calidad del mármol, y en cierta medida esa calidad del bloque que el escultor tenía a su disposición llegaba a determinar qué útiles podían emplearse en su trabajo y qué otros no. Como es lógico, no es frecuente que los historiadores del arte cuenten con noticia documentada de estas deliberaciones de taller. Hay un caso sin embargo, único en la historia, en el que disponemos de una considerable cantidad de información en torno a estas cuestiones, y ello es así gracias a un diario de la época. Cuando se le encargó a Bernini, durante la visita que hiciera a París en 1665, que esculpiera en mármol un retrato del rey Luis XIV (figura 1), se le planteó el problema de que carecía del tiempo necesario para hacer traer desde Carrara el mármol adecuado. Tuvo que utilizar, por ello, un bloque de mármol francés. Sabemos que encargó tres bloques diferentes y que, de hecho, empezó a trabajar en los tres a la vez, con la idea de poder decidir sobre la marcha cuál de ellos era el más conveniente para sus propósitos. Y, con todo y con eso, el bloque que finalmente escogió era demasiado quebradizo para el trabajo de deslumbrante técnica que tenía planeado: pretendía mostrar al monarca con su esplendorosa peluca real, enmarcándole ésta la cabeza a manera de aureola. Su orgullo profesional le exigía una reproducción realista de los bucles y de su caída, sueltos, a ambos lados de la cara. Pero Bernini temía que, si usaba el cincel para el trabajo de calado, el mármol se le quebrara. De ahí que tuviera que usar el trépano con más intensidad que en el resto de sus obras en mármol, observándose fácilmente por todas partes los orificios que produce dicho útil.

Dos palabras ahora acerca de éste y de otros útiles empleados por los escultores. En la figura 2 aparecen reunidos todos los fundamentales. Quiero mencionar específicamente el martillo cuadrado —o bujarda—, que en la actualidad tiene la cabeza de acero y recubierta de puntas piramidales; la punta o puntero, que se emplea con un mazo para desprender lascas de piedra relativamente grandes; varias clases de cinceles: el cincel plano, el de cabeza de toro, el de uña o dentado; además, el trépano, representado aquí por dos formas primitivas usadas por los griegos; y las limas y escofinas, que se utilizaban para suavizar la superficie de la obra. También hay que citar, aunque no aparezcan en el dibujo, los abrasivos, que servían para pulimentar y hacer desaparecer las marcas dejadas por la escofina.

Muchos de estos útiles eran ya conocidos entre los egipcios y llevan usándose bastante más de tres mil años; después apenas se

1. Bernini: *Luis XIV*, 1665.

ha añadido alguna nueva herramienta a este viejo arsenal. Los griegos utilizaban como abrasivo el esmeril, que se encuentra principalmente en la isla de Naxos y en Asia Menor. En otras zonas se servían para este fin de arena o de piedra pómez, que es una especie porosa



2. Útiles de escultor: (A) punta o puntero; (B) cincel plano; (C) cincel de cabeza de toro; (D) cincel de uña o dentado; (E) bujarda; (F) martillo de punta o de desbastar; (G, H) escofinas; (I) trépano móvil; (K) trépano; (L) taladro.

de lava. Hoy en día los escultores usan carborundo producido por medios mecánicos.

No todos los útiles se emplean de forma simultánea a lo largo de la historia, sino que cada periodo suele tener preferencia por algunos de ellos. Estoy casi totalmente convencido de que la continuidad de un estilo descansaba en cierta medida en los juegos de útiles que, en los talleres, pasaban de unas generaciones a otras. Ha habido épocas en que los escultores usaban principalmente, e incluso exclusivamente, procedimientos abrasivos, y hasta escultores modernos he conocido

con una fe ilimitada en ellos. En otros períodos se utilizó intensamente el trépano, y no es de extrañar así que los resultados varíen considerablemente. No obstante, los útiles más importantes han sido siempre, y siguen siéndolo, el puntero, el cincel plano y el dentado, y el trépano. Y ellos van a tener un papel de considerable protagonismo en las cuestiones que seguidamente nos van a ocupar.

Nuestro conocimiento de los métodos y tradiciones de trabajo de la Antigüedad y de la Edad Media es más amplio de lo que muchas veces se piensa. Las representaciones de útiles, de talleres y de los escultores mismos en pleno trabajo no son en absoluto excepcionales. Hay que reconocer, eso sí, que son mucho más frecuentes en la Edad Media que en Grecia y Roma. Conservamos, no obstante, un buen número de mármoles inacabados de la época clásica, mármoles que nos dan una excelente ocasión de verificar nuestras hipótesis sobre los métodos de trabajo seguidos en la Antigüedad.

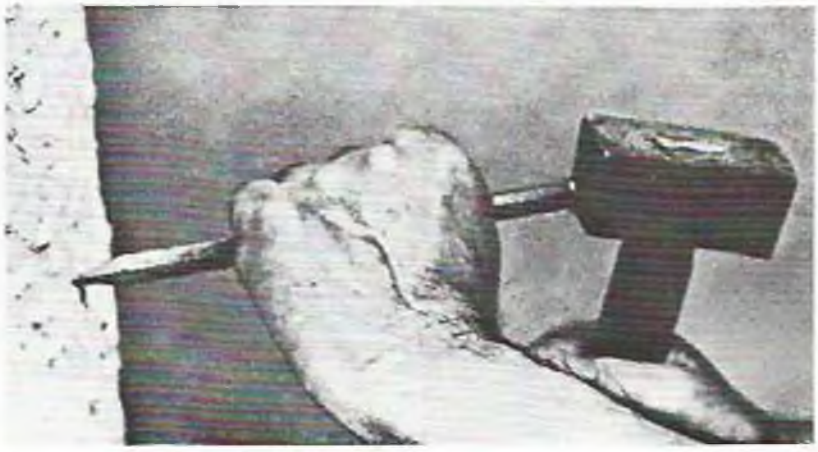
En las pinturas de los vasos griegos sólo de vez en cuando hallamos algún útil de escultor en pleno uso. La figura 3 nos muestra a un carpintero utilizando el trépano móvil: el rápido movimiento del arco, de un lado a otro, hace girar a gran velocidad el mango al que está unido el trépano. Igualmente interesante es un relieve votivo griego (figura 4) en el que figuran un puntero y un mazo. La figura 5 muestra otro puntero, aplicado al bloque en ángulo recto. Es evidente que este tipo de golpe produce, más que surcos, muescas. El procedimiento actualmente más frecuente es el de aplicar el puntero de forma oblicua a la superficie de la piedra, método que suele conocerse como «golpe de cantero» y que produce largas estrías. La diferencia que

3. Vaso griego que muestra a un carpintero utilizando el trépano. H. 500 a.C.

4. Mazo y puntero en un relieve votivo griego.

existe entre estos dos tipos de golpe es de la mayor importancia, como podrán ustedes apreciar de forma inmediata en una figura griega inacabada, del siglo VI antes de Cristo, que se encontró en la isla de Naxos (figura 6). La parte delantera, la posterior y también los dos costados de la figura presentan exactamente el mismo estadio de preparación: el mármol punteado por pequeños agujeros. Es evidente que el escultor había aplicado el puntero en ángulo recto, sin utilizar ningún otro tipo de golpe.

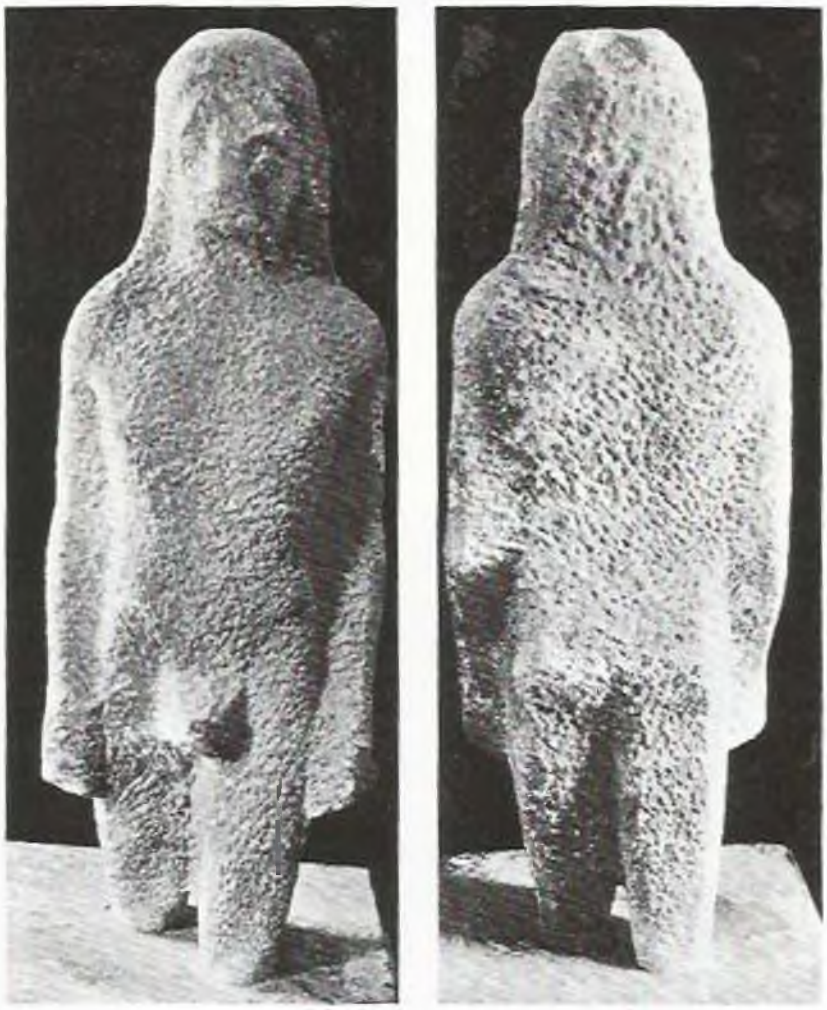
Tenemos que suponer la existencia de un estadio preparatorio inicial, anterior al de la ejecución que presenta esta inacabada figura



5. Puntero aplicado al bloque en ángulo recto.

arcaica. En primer lugar, el escultor debió desbastar el bloque de mármol hasta conseguir una forma más o menos regular. Una vez hecho esto, lo más probable es que dibujara, en los diferentes planos del bloque rectangular, la figura de frente, de espaldas y de ambos costados. Y es muy probable que lo hiciera así por razones inherentes al mismo procedimiento, pues el escultor tuvo que necesitar unas líneas directrices que le permitieran llevar a cabo una interpretación coherente de su figura. Además, sabemos por muchos ejemplos posteriores que, cualquiera que fuera el lugar y el momento histórico, el artista que trabajaba directamente sobre la piedra sentía siempre la necesidad de trazar antes un dibujo sobre la superficie del bloque.

Siguiendo, pues, estas líneas previamente dibujadas, el escultor



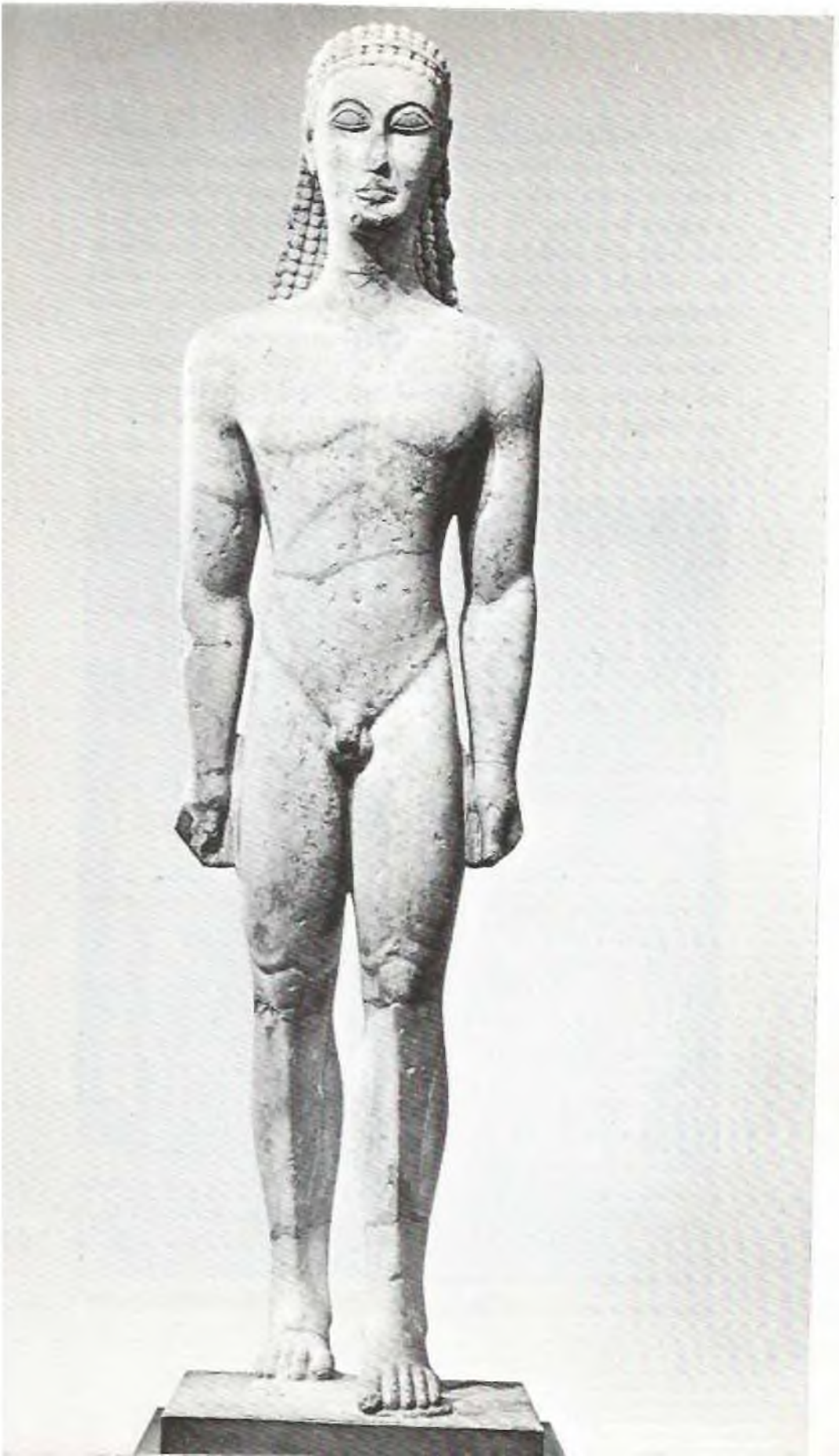
6. Torso masculino inacabado procedente de Naxos. Siglo VI a.C.

empezó a trabajar con el laborioso puntero. En esa fase se abandonó la ejecución, pero el aspecto de la estatua inacabada es lo bastante revelador como para que podamos reconstruir a partir de él todo el sistema de trabajo. El escultor, por decirlo así, puso aquí sus cartas boca arriba. Es evidente que no se limitó a trabajar exclusivamente por un lado, a profundizar primero por una sola de las caras del bloque y luego por otra y otra, sino que vio la necesidad de hacerlo simultáneamente por las cuatro caras. De haber seguido, lo habría hecho de la misma forma: quitando, lenta pero continuamente, una capa tras otra de todo el contorno de la figura. En el paso o pasos siguientes habría utilizado unos punteros más finos, para terminar pulimentando las zonas rugosas mediante procedimientos abrasivos.

Hace poco tiempo, el escultor belga H. J. Etienne experimentó pacientemente con los métodos de trabajo de los griegos. Se hizo fabricar unos útiles de bronce con una aleación probablemente equivalente a la que podían conocer los griegos con anterioridad al año 500 antes de Cristo. Parece ser que, cuando intentó aplicarlos en golpe oblicuo, el puntero y el cincel resbalaban en la superficie del mármol. En ángulo recto, sin embargo, pudo aplicar perfectamente el puntero. El empleo de tales útiles, sin embargo, tenía que llevar aparejadas considerables incomodidades, pues con los golpes del martillo perdían enseguida la punta, teniendo que ser constantemente afilados. Hacia el año 500 antes de Cristo se produjo en esta situación un cambio importante, al disponer los escultores de útiles mucho más duros, de hierro o acero, que hicieron posible el golpe oblicuo y otros avances en las ténicas escultóricas.

Así entendemos ahora por qué el autor de esta estatua empleó solamente (y es probable que no pudiera hacer otra cosa) golpes en ángulo recto. El método libre con el que este escultor trabajaba el mármol es, claro está, un método enormemente fatigoso. Para lograr el éxito era vital contar con una práctica de años, una gran destreza y un buen dominio del golpe suave y regular. También en este método libre, sin embargo, eran necesarios ciertos factores de dirección y control. Uno de ellos era ajustarse lo más posible a la forma original del bloque: no podía lograrse que los brazos y las piernas se movieran libremente, y la cabellera, por ejemplo, debía ir firmemente unida al cuello.

Observemos ahora otra estatua de este tipo, pero ya terminada (figura 7) —se conserva una gran cantidad de estas estatuas arcaicas de jóvenes griegos, conocidas en lenguaje arqueológico como *kouroi*. La que aquí presento, el más antiguo de los *kouroi* en mármol y acabados que conservamos —es de la misma época que la estatua inacabada



antes mostrada, de alrededor del año 600 antes de Cristo— se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York.

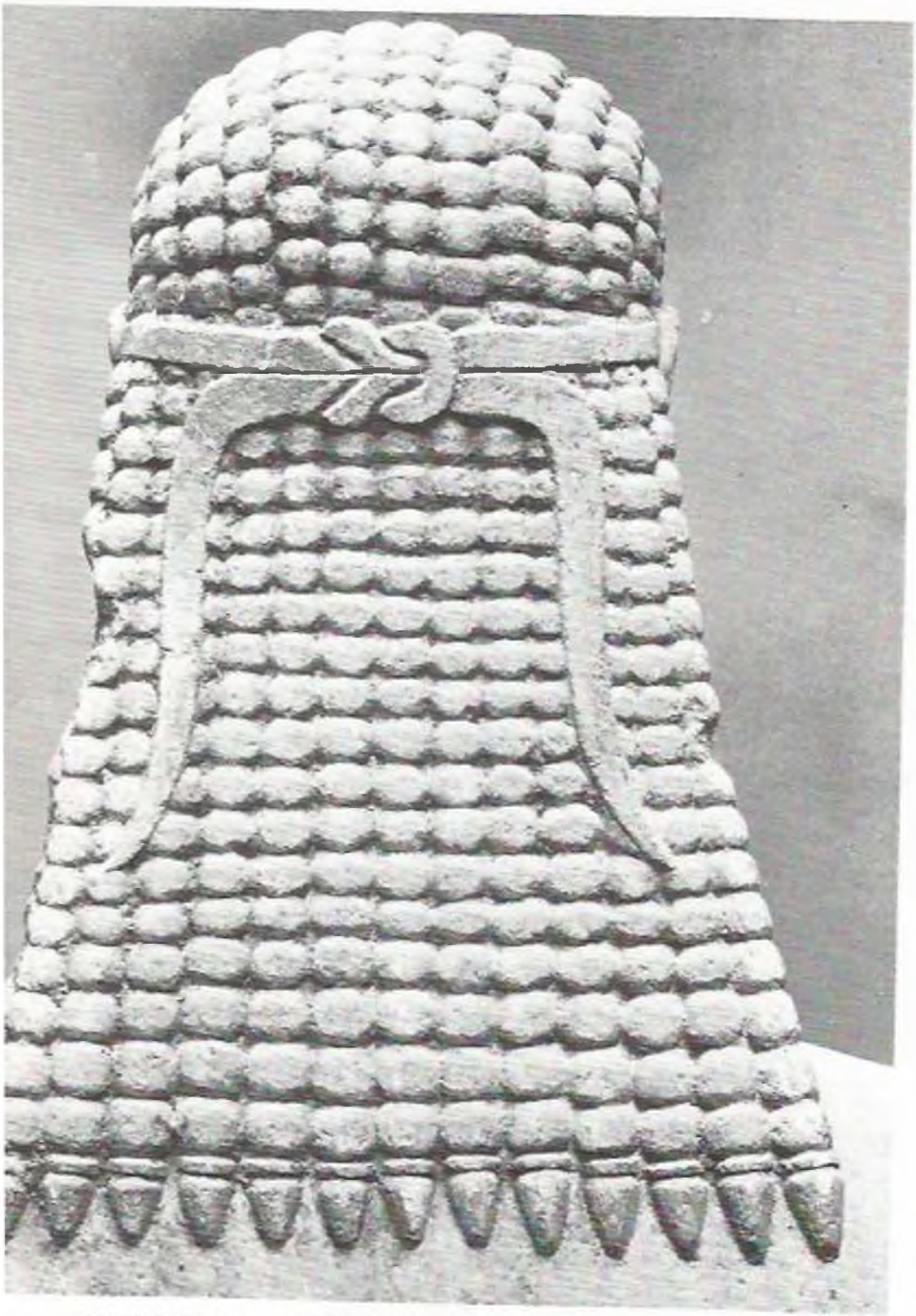
Los perfiles de una figura como ésta revelan claramente la forma que tenía el bloque original. Frente a la obra ya terminada tenemos una seguridad aún mayor de que, mientras trabajaba en la parte anterior, en la posterior y en los lados, el escultor tuvo que orientarse en todo momento por las figuras que antes de empezar dibujara en el bloque: al enfrentarse a cada una de las caras de sus estatuas, el escultor griego de esta época razonaba como un delineante, como si se enfrentara a un dibujo lineal. (También podemos apuntar, de paso, que el autor de esta obra seguía aún el canon de proporciones egipcio.)

La consecuencia de este procedimiento es que la estatua tiene necesariamente cuatro vistas bien diferenciadas. En el *kouros* del Metropolitan Museum (figura 7) puede comprobarse hasta qué punto es cierta esta afirmación. Los cuatro lados de una figura como ésta son cuatro planos diferentes, que confluyen unos con otros en ángulos rectos, achaflanándose solamente las aristas. Podríamos llamar a esta estatua —como a las muchas cuya preparación sigue este procedimiento, siempre como la inacabada de Naxos— plurifacial, o multifacial, pues tiene cuatro caras claramente separadas, o mejor separables, ofreciendo por lo tanto cuatro vistas distintas al que la contempla.

Claro es que una figura así está lejos de ser una obra realista en el sentido moderno de este término, pese a lo cual posee una asombrosa vitalidad, está rebosante de la energía de la vida. Tiene además una superficie de calidades suaves y cálidas, casi aterciopeladas. Ello se debe no solamente a las características del mármol griego —poroso y cálido—, sino también, y sobre todo, al proceso de trabajo que se empleó en ella y que acabo de describir brevemente. Las infinitas muescas producidas por el puntero, aunque luego se las suavice por medio de abrasivos, crean, por así decirlo, una serie de vibraciones bajo la superficie, que evocan la sensación de una piel palpitante. Y si percibimos, más que el carácter esencialmente plano de cada una de las caras, las enormes cualidades escultóricas del conjunto, ello es debido a la paciente e inteligente labor de puntero que interviene en la ejecución de este tipo de estatuas.

Las primeras esculturas griegas —más o menos las que van desde mediados del siglo VII hasta casi la mitad del siglo V antes de Cristo— fueron en gran medida realizadas a base de labor de puntero. Sigo en este punto las opiniones de Carl Bluemel, el primer arqueólogo moderno que ha investigado, con gran perspicacia, los métodos de trabajo del mármol entre los griegos, pese a que su notable colega

7. *Kouros*. H. 600 a.C.



8. Detalle de 7 que muestra señales de puntero.

de Oxford John Boardman escriba, en su reseña crítica de la última edición del libro de Bluemel, lo siguiente: «Sabemos ahora que los escultores usaban ya desde el principio, y con gran libertad y destreza, el cincel plano, y que no todo era, por lo tanto, labor de puntero y abrasivos. Vemos también cómo se usaba el cincel dentado para quitar láminas de piedra...» Estas opiniones tienen su origen en el trabajo de otra autoridad inglesa, la profesora Sheila Adam, cuya obra *The Technique of Greek Sculpture (La técnica de la escultura griega)*— de notable erudición y cuidada argumentación— es básicamente una crítica de los postulados de Bluemel. Aun así, yo personalmente sigo estando convencido de que, si bien hay que someterlas a ligeras modificaciones, las observaciones de Bluemel son, en lo fundamental, acertadas.

De lo que no cabe duda alguna, en cualquier caso, es de que la estatua inacabada de Naxos y muchos otros *kouroi* fueron realizados a base de puntero. Una reproducción en detalle de la cabeza del *koures* del Metropolitan Museum (figura 8) da una idea muy clara de las posibilidades y de las limitaciones de este útil. La cabellera tenía que estilizarse completamente: en este caso se la ha representado como un macizo de protuberancias similares, cada una de ellas, al tirador de un cajón. Este tipo de protuberancias es, prácticamente, todo lo que puede conseguirse con el puntero. Si observamos con más cuidado veremos que cada una de ellas está separada de las demás por un pequeño agujero hecho con el puntero, y que las huellas de la punta de este útil, que tiene forma romboidal, aparecen por todas partes. Es evidente que el puntero no permite ningún tipo de calado profundo, ni tampoco la ejecución de cabelleras sueltas y libres. La que aquí vemos, sin embargo, no tiene nada de mecánica monotonía: cada pequeña protuberancia tiene, como si dijéramos, una individualidad propia, es diferente de todas las demás que están junto a ella y forma parte de un proceso creativo ininterrumpido.

El más célebre de los *kouroi* de este tipo que hemos estudiado es el que se conoce por el nombre de *Apolo de Tenea*, actualmente en Munich (figura 9). Ha sido fechado como ligeramente posterior al del Metropolitan Museum, como de hacia el año 550 antes de Cristo. Les muestro aquí solamente su parte superior, bien conservada y magníficamente modelada, con esa cabeza en la que se advierte una enorme concentración de energía (a pesar de la estereotipada sonrisa, típica de la época arcaica) y ese estilo de peinado diferente del que hemos visto anteriormente.

La estatua femenina de la figura 10 procede de Mileto, en Asia Menor, y está fechada en el mismo período que el *Apolo de Tenea*,

9. *Apolo de Tenea*. H. 550 a.C.

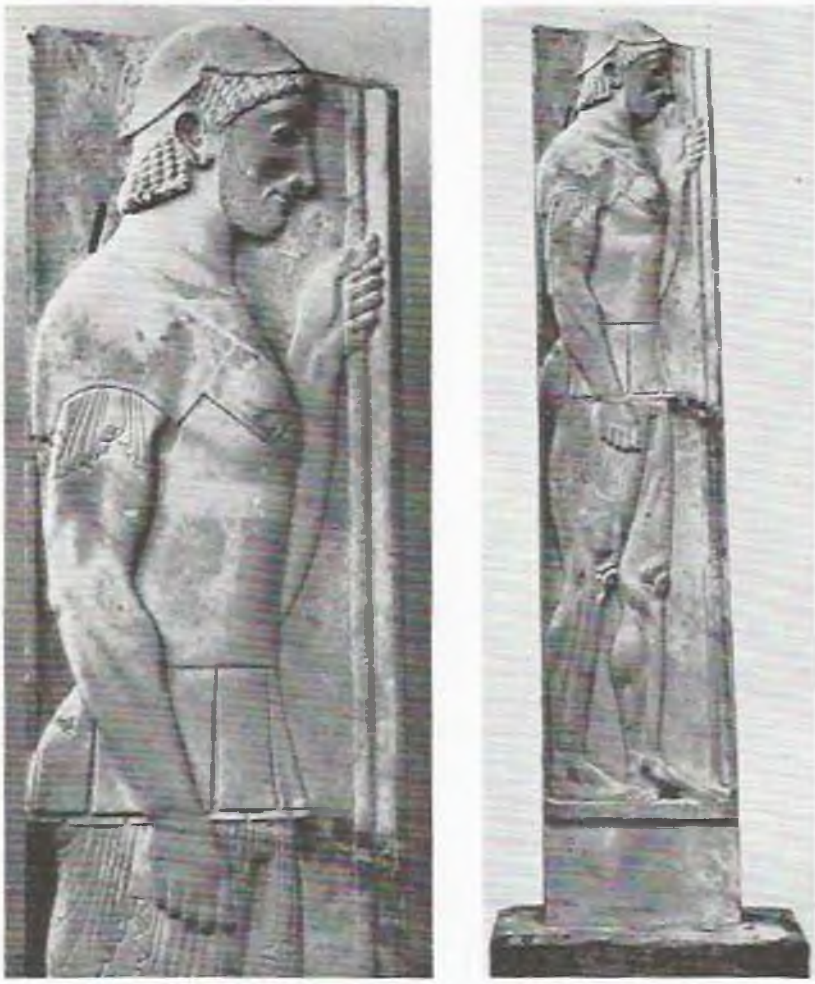
es decir, hacia el 550. Estas contrapartidas femeninas de los *kouroi* se conocen por el nombre de *korai*. Traigo a colación ésta en particular por una razón muy concreta: según una antigua tradición, las figuras femeninas vestidas se tallaban a veces en bloques cilíndricos, en vez de rectangulares. Pese a ello, esta estatua no ofrece un número infinito de puntos de vista. Contemplándola desde distintos lados se ve que el problema era aquí parecido al que se planteaba en las estatuas masculi-

10. *Korai de la perdiz*. H. 550 a.C.

nas que hemos estudiado: la figura presenta solamente cuatro vistas bien delimitadas. Revela igualmente esta estatua que el escultor, una vez que hubo terminado la labor de puntero, empleó otros útiles para hacer los largos surcos que aparecen en el vestido.

Para ilustrar más el tema, veamos otra obra más de este período, la llamada *Estela de Aristión* (figura 11), de finales del siglo VI. Esta famosa lápida mortuoria lleva el nombre de la persona a cuya memoria

se realizó el monumento. Es también uno de esos raros casos en que el artista firmó con su nombre, Aristocles. Al fallecido se le ve caminando: es un hombre barbado, vestido de armadura y casco,



11. *Estela de Aristión*. H. 600 a.C.

y lleva una jabalina en la mano izquierda. Sheila Adam ha analizado detalladamente este bajorrelieve, distinguiendo de forma muy convincente los diversos útiles empleados por el artista en su ejecución. Los pliegues que hace la falda bajo la mano derecha, por ejemplo, fueron tallados con un cincel plano de hoja ancha. Las acanaladuras redondeadas que indican los músculos alrededor de las rodillas fueron talladas quizá con un cincel de corte curvo. Utilizó el autor el trépano para el agujero de la nariz y para la oreja. Así, y conforme vamos acercándonos al año 500, la situación empieza a cambiar. Cuando

12. *El muchacho rubio*. H. 490-480 a.C.

fue hallada, esta estela conservaba aún numerosos restos de color, lo cual plantea la cuestión de la policromía. Aunque tengo idea de volver a ello más adelante, quiero referirme ahora a una cabeza de principios del siglo v (490-480) que se encuentra en el Museo de la Acrópolis de Atenas (figura 12) y que es conocida por el nombre de *El muchacho rubio* debido al color de su pelo. La pintura de los globos oculares se conserva en este caso bastante bien, y no hay razón para dudar que todas las obras griegas estuvieran animadas de esta manera. Esta cabeza señala asimismo el enorme paso adelante que se ha dado,

huyendo del formalismo arcaico, hacia la libertad y la humanización del estilo clásico de mediados del siglo v. El nuevo estilo de peinado de este joven merece una atenta mirada de nuestra parte: aquí el puntero no pudo haber intervenido más que en una pequeña parte del trabajo, pues la más importante —los largos y ondulados surcos— fue probablemente realizada con el cincel plano. Es un ejemplo éste, pues, en el que somos testigos del desarrollo y ampliación de las posibilidades técnicas.

Hacia mediados del siglo v puede decirse que el puntero había dejado ya de ser el útil fundamental de los escultores griegos. Les llegó entonces la hora al cincel plano, al cincel dentado y al trépano. Aunque este último se empleaba ya desde los primeros momentos de la escultura griega, hasta mucho tiempo después no se explotaron totalmente sus posibilidades. No se ha escrito aún la historia del uso del trépano en la escultura europea, pero sería sin duda fascinante. Desde que se descubrió que permitía, no sólo hacer orificios en profundidad en el mármol o la piedra, sino también socavar un material duro de la forma más audaz y producir así unos efectos a la vez realistas y pintorescos, se convirtió en un importante recurso durante los períodos realistas de la historia del arte —el arte helenístico y gran parte del romano, por ejemplo, o, más tarde, el siglo xvm. El uso del trépano nunca llegó a abandonarse totalmente, ni siquiera en el período que transcurre desde la caída de Roma hasta el nacimiento del arte renacentista.

Ahora, y sólo por un momento, voy a saltarme las barreras cronológicas para tratar de un pequeño relieve de alabastro (figura 13), del que es autor el gran escultor toscano Tino di Camaino. Representa a la Virgen y al Niño entronizados y a la Reina Sancha, segunda esposa de Roberto el Prudente de Anjou, rey de Nápoles, que aparece arrodillada mientras Santa Clara la encomienda a la Virgen; a la derecha está también San Francisco. Este pequeño relieve, fechado hacia el año 1330, posee una sensata y harto interesante labor de trépano. El Dios Niño tiene el pelo rizado, y en el centro de cada rizo se observa un orificio hecho con el trépano (Figura 14). La razón de mi interés por este punto reside en que, sin saberlo, Tino estaba haciendo aquí exactamente lo mismo que mucho tiempo antes que él hiciera el escultor griego del frontón oriental del Templo de Olimpia, entre el 468 y el 457 antes de Cristo. Es digno de mención, además, el hecho de que en este relieve Tino empleara el trépano en otros muchos sitios —en las comisuras de la boca de todas las figuras—, creando así pequeñas áreas de sombreado que subrayan y realzan la expresión de vida de los personajes.

Pero no siempre era el trépano una bendición para el artista; de hecho, hasta podía convertirse en lo contrario, en una maldición. Muchos escultores modernos lo han despreciado, y no han querido ni tomarlo entre las manos. Antes de pasar a explicar el lado negativo de este útil desearía decir algo más acerca del cincel plano y del dentado. Hasta cierto punto, el cincel plano sustituyó al puntero incluso ya en la Antigüedad, siendo ampliamente utilizado por los escultores romanos y también durante prolongados períodos de la historia posterior de la escultura.

Me parece significativo que Andrea Pisano, en un relieve alegórico

13. Tino di Camaino: *La Virgen con el Niño*. H. 1330.

14. Detalle de 13.

del siglo XIV para el Campanile de la catedral de Florencia, que representa la Escultura (figura 15), mostrara la ejecución de una estatua precisamente con el cincel plano. La herramienta, por cierto, está cogida como debe cogerse, y hasta podemos apreciar que se trata de un golpe oblicuo. Por contraste con la aplicación del puntero en ángulo recto, este golpe produce una superficie relativamente lisa. ¿Por qué se empleó tanto, entonces, el cincel plano en aplicación oblicua? La labor con el cincel plano es mucho más rápida que la que se hace con el puntero. Con un solo golpe de aquél puede quitarse una cantidad de mármol muchas veces superior a la que se quita con un golpe de éste. Es además un útil más seguro que el puntero, y posiblemente su manejo no exige tanta destreza. El cincel plano, pues, proporciona al escultor una mayor facilidad de ejecución a

15. Andrea Pisano: Alegoría de La Escultura. Campanile de la Catedral de Florencia. Siglo XIV.

cambio de una disminución del vigor y quizás también de la calidad del resultado.

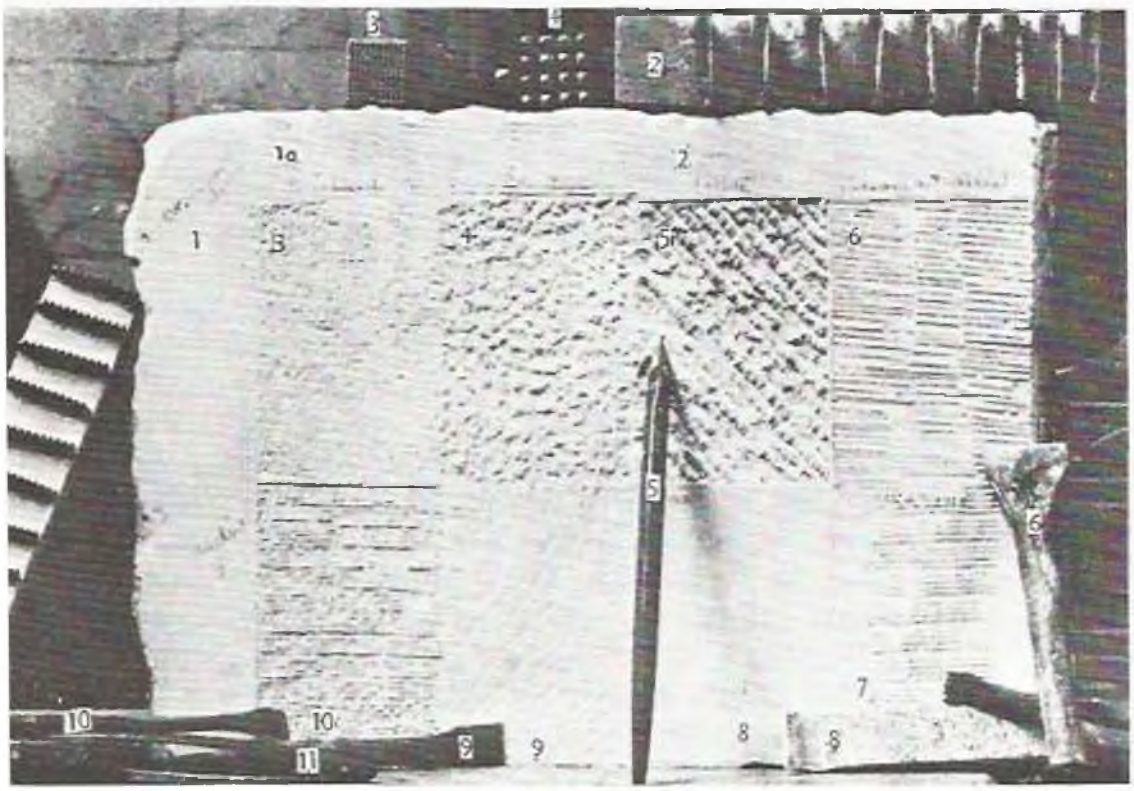
El cincel dentado, por su parte, es probablemente el más versátil de los útiles de escultor. Los dientes pueden variar en número y tamaño; pueden ser puntiagudos o romos. Según esto, puede emplearse como si fuera un puntero de muchas puntas o como si fuera un cincel plano de varios filos. Los escultores lo han empleado a veces conjuntamente con el cincel plano. Tras el trabajo de puntero inicial, muchos de ellos preparaban sus estatuas con el cincel plano, instrumento relativamente rápido y seguro, y luego usaban el cincel dentado para el modelado más sutil. Los dientes de este útil producen en la superficie, como es lógico, unas estrías paralelas, que antes de aplicarse los abrasivos pueden apreciarse con facilidad.

Veamos ahora una losa de mármol (figura 16) que fue preparada por un escultor con el fin de mostrar las diferentes texturas que producen en su superficie diversos útiles:

4. Muescas producidas por el martillo cuadrado o bujarda, parecidas a las que se consiguen con el puntero aplicándolo en ángulo recto.
5. Surcos largos y profundos producidos por el puntero (golpe de cantero).
6. Surcos paralelos y ligeramente desiguales producidos por un cincel plano de hoja ancha.
7. Surcos iguales y paralelos producidos por el cincel dentado.
9. Estrías producidas por un cincel plano.

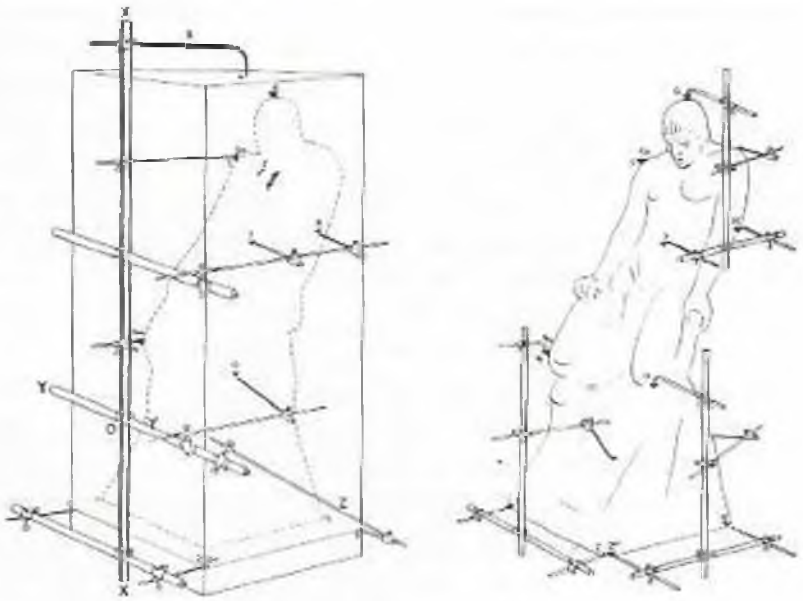
Sólo ha habido un escultor en toda la historia del arte que se dedicara enteramente a la labor de cincel dentado: Miguel Angel. Ya tendremos ocasión de descubrir, por extenso, cómo su técnica —o, mejor, sus ideas expresadas a través de su técnica— le llevaron a unos resultados muy diferentes de los de la Antigüedad clásica.

16. Diferentes texturas producidas por diversos útiles.



Quiero plantear finalmente un problema que se nos va a presentar una y otra vez en lo sucesivo: se trata del problema del traslado de un dibujo o un modelo al mármol. Hasta ahora nos hemos ocupado de la talla directa, principalmente de la del arte griego arcaico —talla sin estudios previos sobre papel y sin los modelos preparatorios a partir de los cuales han trabajado después los escultores en muchos períodos de la historia del arte. En Grecia, es probable que la cuestión de las fases preparatorias se planteara ya en un período relativamente temprano, y no hay duda de que así se hizo en el siglo V antes de Cristo. Para los amplios programas escultóricos que intervenían en la construcción de los templos griegos del período clásico —como el de Olimpia o el Partenón—, debe suponerse la existencia de una cuidadosa planificación, obra de un cerebro que luego sería el encargado de dirigir la ejecución coordinada a cargo de muchos trabajadores diferentes. Podemos suponer también la importancia que tenían las instrucciones verbales y una supervisión directa y constante. Pero dudo que ello fuera suficiente. Tenemos que presumir también, pues, que incluso en ese período se hacían ya modelos en barro o terracota, en primer lugar para clarificar el proyecto general y después para servir de guía a los que iban a ejecutarlo. Y ya se debía llevar un cierto tiempo utilizando este procedimiento cuando se hicieron los primeros intentos de obtener un traslado fiel del modelo al mármol.

En la época en que Plinio escribiera su *Historia Natural* —el libro que contiene la mayor parte de la información que poseemos acerca de los artistas griegos—, es decir, en el siglo I después de Cristo, hallamos una triple división de las artes plásticas: *fusoria*, *plastica* y *scultura*, empleando los términos de entonces. La *fusoria* es el arte de fundir metales; la *plastica*, el arte de trabajar el barro o la cera y la *scultura* el arte de trabajar la piedra. Es ésta una división que probablemente tiene un origen muy antiguo y que indica, en cualquier caso, que los modeladores en materiales blandos habían logrado ya una considerable importancia. Los arqueólogos que nos precedieron pensaban que hasta el siglo I antes de Cristo, con Pasíteles, no se descubrió una técnica mecánica para el traslado del proyecto del modelo al mármol. Ahora sin embargo, se cree que los griegos emplearon ya mucho tiempo antes un método de esa clase, conocido generalmente como método de puntos, y que consistía en establecer con la mayor precisión posible una serie de puntos paralelos en el modelo y en el bloque de mármol. Los aparatos que muestra la figura 17 ilustran con toda claridad este principio teórico. La máquina de sacar puntos de la Antigüedad debía ser parecida a ésta, aunque lógicamente mucho más sencilla. Esta técnica, por otra parte, nos lleva de nuevo al trépano,



17. Máquina de sacar puntos.

pues sólo con éste podían establecerse en el bloque de mármol los puntos correctos y a la profundidad correcta.

A finales de la época antigua se usó este método en forma muy prudente, y principalmente para fijar unos cuantos puntos esenciales en la superficie del mármol. Las figuras 18 y 19 muestran dos pequeñas piezas de mármol, ambas romanas y ambas inacabadas. La estatua del joven presenta una serie de agujeros en la zona del estómago, producto del punteado. El grupo de *Dionisos y el sátiro* tiene en su superficie, por el contrario, unas cuantas protuberancias, asimismo del punteado, que sobresalen claramente. También es interesante este grupo porque revela las huellas de diversos útiles: pueden distinguirse fácilmente el puntero, el cincel plano y el cincel dentado.

El traslado mecánico del modelo al mármol es un problema que ha estado siempre en la mente de los escultores, y hemos de tropezar con él una y otra vez. Pero, tal y como hemos de ver, hasta el siglo XIX no adquiere proporciones verdaderamente gigantescas. Fue entonces cuando el empleo inadecuado del trépano alcanzó su punto álgido. Y así la recuperación de la escultura en el siglo XX ha estado íntimamente ligada al desprecio del trépano y de cualquier otro método mecánico de traslado, regresándose a la talla directa.

En los próximos capítulos proseguiremos con algunos, o con la mayoría, de los temas en éste iniciados, y espero que de ello saquen ustedes unas ideas más claras al respecto. Y al final —me aventuro

18. Estatua de un joven, inacabada y procedente de Roma.

19. *Dionisos y el sátiro.*

a predecir— veremos que los problemas sobre los que meditan los escultores, y alrededor de los que giran sus sueños, son relativamente pocos, y que apenas han cambiado a lo largo de la prolongada historia del hombre occidental.

Capítulo 2

La Edad Media (I)
Los fundamentos teóricos; la fachada occidental de Chartres

Hasta el momento me he ocupado principalmente de las técnicas con que los artistas griegos arcaicos realizaban sus figuras de piedra. Mi tratamiento de las últimas fases de la Antigüedad clásica ha sido necesariamente breve: recordarán ustedes que simplemente apunté que, más o menos a partir del año 500 antes de Cristo, la primitiva labor de puntero debió ser sustituida, o completada, por el trabajo con otros útiles —el cincel plano, el dentado y el trépano. Y vimos igualmente cómo incluso la introducción de métodos mecánicos de traslado (el método llamado de puntos) puede remontarse a la Antigüedad.

Al adentrarnos en la Edad Media tendremos a menudo ocasión de volver la vista a la Antigüedad clásica, pues el cordón umbilical que unía a los medievales con los antiguos nunca llegó a cortarse del todo. Y cuando digo adentrarnos en la Edad Media quiero decir con ello dar un salto cronológico considerable, pues hay muy poca escultura monumental anterior al siglo XII. Y esto sigue siendo cierto por más que se conserve una buena cantidad de obras escultóricas, de interés y alta calidad, de los llamados Siglos Oscuros, del período carolingio y también de los siglos X y XI. Pero ocurre que, a excepción de unas cuantas, estas obras son de pequeño tamaño: marfiles, cubiertas de libros, sellos y cosas por el estilo.

Entre estas excepciones dignas de recuerdo se hallan las obras del Renacimiento de Northumbria, especialmente las cruces monumentales de Bewcastle y Ruthwell. Traigo aquí una sola escena —probablemente la más importante— de la de Ruthwell (figura 20), que representa a *Cristo sometiendo a las bestias*. Suele fecharse esta cruz entre el 750 y el 850.

John Beckwith ha mantenido recientemente la opinión de que estas grandes cruces —que parecen expresión del sentimiento religioso

de una Iglesia Unida de Northumbria— miran más hacia el pasado, a las obras de la Britania romana, que hacia el futuro, al período de la renovación carolingia.

Para verter más luz sobre los problemas que nos ocupan —los procesos técnicos y los principios de la escultura monumental en la Edad Media— debemos volver nuestra mirada hacia el nacimiento de las grandes catedrales góticas, hacia el período en que, sobre todo en Francia pero también en Inglaterra, Alemania o Italia, surge, y por vez primera desde el derrumbamiento del mundo clásico sobre una base de considerable amplitud, una nueva escultura monumental.

Pero antes de referirme a algunas de las obras de ese período me gustaría resolver un par de cuestiones. En primer lugar, ¿qué clase de fuentes escritas —declaraciones, documentos o tratados— conservamos que puedan ayudarnos a aclarar nuestro problema? Y en segundo lugar, ¿qué conocimientos podemos deducir de las representaciones —fechadas en la Edad Media— de escultores en pleno trabajo?

La primera de las dos preguntas es relativamente fácil de contestar. Con anterioridad al renacimiento del siglo XV sólo conocemos un tratado que pueda decirnos algo sobre escultura. Se trata del *De diversis artibus (Sobre las distintas artes)* de Teófilo, del que se conservan siete manuscritos y que es conocido desde siempre. En 1961 apareció una excelente edición crítica, con traducción al inglés, de C. R. Dodwell. Soy de la opinión de que éste resolvió de una vez por todas el problema cronológico de la obra, que anteriormente había sido fechado entre los siglos IX y XIII, en un momento sin determinar de tan amplio período. Dodwell sostiene que la obra fue escrita entre el 1110 y el 1140 en el noroeste de Alemania y que su autor fue un monje benedictino, que era probablemente un muy versátil artista por derecho propio y del que Teófilo era solamente un seudónimo. La obra se compone de tres libros: el primero trata de los materiales y el arte de la pintura; el segundo, del vidrio; y el tercero y más extenso, del trabajo del metal. No hay, desgraciadamente, referencia alguna a la talla de la piedra. Parece ser que el propio Teófilo trabajaba el metal, pues de su tratamiento del tema se deduce que habla basándose en su experiencia personal. El libro tercero contiene la información más reveladora de toda la obra, pues, tras una piadosa introducción, el autor hace en él algunas recomendaciones para la construcción del taller, refiriéndose luego, con considerable amplitud, a los útiles que en él se emplean. Nos dice entre otras cosas cómo fabricar cinceles, escofinas y limas. Las descripciones y los consejos son muy detallados, y nos sorprende ver el excelente equipo de herramientas de que disponía un taller de la primera Edad Media. Dice Teófilo, por ejemplo:

20. *Cristo sometiendo a las bestias*. Cruz de Ruthwell. 750-850 d.C.

«Las limas se hacen también de acero puro: grandes, medianas, de cuatro caras, de tres caras y redondas».

Supongo que si esta obra no nos da respuesta a la pregunta de cómo se realizaba la escultura monumental en piedra ello se debe a que en la época en que fue escrita este problema apenas existía. Teófilo nos proporciona, no obstante, una solvente información acerca de todas las técnicas en uso por aquella época, técnicas tales como las del trabajo de la plata, el oro, el bronce y el cobre, las de nielado y esmaltado, y hasta las de la fundición de campanas. Casi al final se refiere a la talla del hueso, y es precisamente ahí donde hallamos las únicas informaciones que son de interés directo para nuestro tema. «Para tallar el hueso», dice, «desbástese primero un trozo de ese material, del tamaño deseado, y cúbrase de tiza; dibújense luego las figuras con minio» —con un lápiz diríamos nosotros— «tal y como se desee obtenerlas más tarde, y márquense sus perfiles con un punzón bien afilado, de forma que sean claramente visibles. Luego, con distintos cinceles, rebájese el fondo con la profundidad que se quiera...» Encontramos aquí, justamente, lo que esperábamos: no se habla para nada de apuntes o dibujos preparatorios, y el procedimiento que se nos describe coincide con el que pensábamos que adoptaban los escultores griegos arcaicos, es decir, dibujar directamente sobre el bloque. Con vistas a lo que hemos de tratar más adelante, es importante que caigamos en la cuenta de que el procedimiento que se nos presenta como vigente a principios del siglo XII era aún —o mejor, de nuevo— el de los escultores arcaicos.

En mi opinión, los propios escultores de la Antigüedad cambiaron sus planteamientos ya a mediados del siglo V antes de Cristo, cuando vieron la necesidad de pasar por fases preparatorias de planificación; y el hecho de que las estatuas romanas presenten huellas de haber sido punteadas demuestra que ya entonces era normal trabajar a partir de un modelo. Ahora bien, en el siglo XII no hubiera sido tan fácil, debido a la escasez del papel, planear de antemano la ejecución de una figura, fuera ésta en hueso o en piedra. Hasta el siglo XVI el papel es sumamente escaso (por cierto, en Teófilo hallamos la primera referencia al papel en el mundo occidental), y el pergamino era demasiado caro para emplearse en este tipo de ejercicios. No obstante, siempre se habría dispuesto de materiales como la tiza o la pizarra, y Teófilo podría habernos dicho algo así como: «Antes de empezar la talla del hueso, pruébese a dibujar la figura deseada en un trozo de pizarra y, una vez logrado esto a satisfacción, trasládesela al hueso!...»

Como no disponemos de otros textos anteriores al siglo XV que pudieran ayudarnos, recurriremos a algunas pruebas visuales revelado-

ras. Mas antes de ponernos a ello quiero mencionar una obra única, el Album de Villard de Honnecourt, que éste estuvo compilando durante años en la primera mitad del siglo XIII, es decir, un siglo después de que Teófilo escribiera su libro. Villard, que había nacido cerca de Cambrai, en el norte de Francia, trabajó y estudió en Francia, Suiza, Alemania y Hungría. Su voluminoso cuaderno de apuntes nos acerca de manera extraordinaria a la mente de un arquitecto medieval y a sus divagaciones. El cuaderno es sumamente rico y sugestivo, por lo que me limitaré a mencionar sólo dos aspectos. Contiene una serie de dibujos didácticos, con esquemas geométricos para facilitar la representación de hombres y animales (figura 21).

La gran mayoría de los dibujos de Villard son anotaciones realizadas porque de alguna manera le interesaban. En última instancia, todos estos dibujos tenían como finalidad la de convertirse en una especie de repertorio de motivos para ser utilizados cuando se presentase la ocasión oportuna. Le interesan igualmente la arquitectura y la escultura. Los dibujos son muy notables, y ante ellos nos vemos obligados —en palabras del estudioso francés Pierre Du Colombier— a hacernos aquella pregunta que tantas discusiones provocara entre los filósofos medievales: «¿Qué es antes, el huevo o la gallina?» En otras palabras, ¿fueron los dibujantes como Villard quienes abrieron los ojos a los escultores o, por el contrario, fueron éstos seguidos por aquéllos? La respuesta no es excesivamente difícil: todos los especialistas se muestran de acuerdo en afirmar que Villard se basaba en obras de escultores, habiendo podido localizar las modernas investigaciones, en muchos casos, los modelos de los que Villard copiaba.

En un único caso, por cierto, y con no poco orgullo, Villard afirma haber dibujado del natural. La lámina a que se refiere muestra a un león, que es, sin embargo, un dibujo más estilizado y convencional que la mayoría de los que realizara copiando obras artísticas. La fresca brisa de vida que hallamos en la escultura de las catedrales no procedía, evidentemente, de esta tradición. De hecho, y con apenas un par de excepciones, hasta comienzos del siglo XV no aparecen dibujos de escultores que representen sus propias obras escultóricas, e incluso en esa época son sumamente escasos.

En lo que se refiere a la arquitectura, la situación es diferente. Está el famoso palimpsesto de Reims (de 1250 aproximadamente), y también un dibujo de la fachada de la catedral de Estrasburgo (de hacia el 1275). En Inglaterra, por otra parte, y a partir de 1324, existen las llamadas «casas de delineación», en las que los arquitectos y sus ayudantes realizaban los dibujos necesarios para su trabajo.

En Toulouse, la primera construcción francesa que *sabemos* realizada

a partir de un plano sobre pergamino data de 1381. Se conservan también los dibujos para la fachada de la catedral de Orvieto, que datan de principios del siglo XIV. Todo ello nos permite concluir

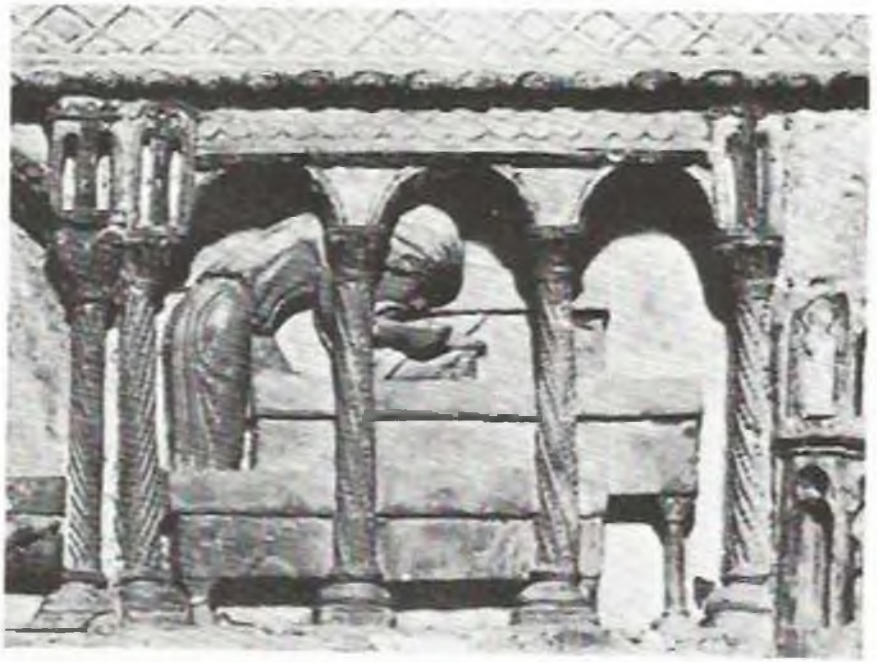
21. Villard de Honnecourt: Dibujos con esquemas geométricos. Siglo XIII

que el Album de Villard era, en el siglo XIII, una cosa excepcional, y que hasta el siglo XIV no adquirió el dibujo una importancia creciente en la obra artística, aplicándose entonces, sobre todo, a la construcción de las grandes catedrales e iglesias de la época.

Nuestra segunda fuente de información se halla en las representaciones contemporáneas de artistas en acción. Ya he apuntado antes que el material que en este punto se conserva es relativamente abundante, así como que igualmente podría haber hecho una selección diferente de la que he realizado. Los dos primeros ejemplos son de fecha relativamente temprana. La figura 22 presenta una escena de la tumba de San Vicente, en Avila, del siglo XII. Tras una arcada vemos tres sencillos sarcófagos de piedra, colocados uno detrás de otro. Un cantero o escultor, trabajando claramente en la tapa del segundo de ellos, tiene en la mano derecha un cincel, y un martillo en la izquierda. Es obvio que hay en ello un error, pues nadie podría trabajar así: los útiles deberían estar precisamente al revés, el cincel en la izquierda y el martillo en la derecha. Bueno, puede que éste sea un defecto de importancia muy menor, apenas digno de mención. Lo interesante aquí es el hecho de que a una actividad escultórica secundaria como era ésa se la consideraba muy digna de ser representada.

La figura 23 nos muestra dos vidrieras de la catedral de Chartres, de hacia el año 1225. Se ve en ellas a un escultor y a sus dos ayudantes tallando unas estatuas de personajes de la realeza —véanse las coronas— en unos bloques colocados en posición oblicua respecto a la horizontal del suelo. A la izquierda, el escultor aparece trabajando exclusivamente con un cincel, mientras uno de sus ayudantes, apoyando la mano izquierda en un martillo, observa atentamente lo que hace su maestro. El otro ayudante, a la derecha, no parece estar tan interesado: en realidad, está bebiendo algo de una copa, sin preocuparse de los progresos del maestro. El escultor tiene aquí en la mano, suspendido por encima de la cabeza, un mazo, con el que se dispone a asestar un golpe al cincel que mantiene colocado en ángulo recto sobre la piedra, por debajo del pecho de la figura. Al igual que el maestro castellano, estos escultores franceses aparecen trabajando la piedra directamente, cosa que seguramente corresponde a la realidad. No creo que tengamos razón alguna para no aceptar como cierto el testimonio que nos dan estas imágenes: por ellas aprendemos algo acerca de la posición inclinada en que se mantenía la piedra para trabajarla, a la vez que parecen autorizarnos a deducir que se utilizaba aún el golpe en ángulo recto.

En la Edad Media era casi desconocido el término *sculptor* en el sentido de artista, y en particular de artista que trabaja en tres di-



22. Detalle de la tumba de San Vicente, en Avila. Siglo XII.

23. Historia de San Chrodin. Detalle de vidriera. Chartres. H. 1225.

menciones. La terminología medieval diferia notablemente de la nuestra y, además, la distinción de varios grupos profesionales próximos no apareció sino muy lentamente. Durante mucho tiempo no hubo distinción alguna entre arquitecto, albañil, cantero y otros similares. Los términos latinos *artifex* (que puede traducirse por «artista» o «escultor») y *operarius* (que significa «trabajador») se utilizaban indistintamente. Así, el cantero castellano (Figura 22) y los escultores franceses (Figura 23) pertenecían al mismo nivel laboral y eran igualmente dignos de ser representados. El gran escultor italiano Nicola Pisano aparece, en un documento de 1266, como *magister lapidum*, lo cual, en aquel momento, significaba tanto arquitecto como escultor. E incluso más de doscientos años después, en un documento póstumo de 1483 (es decir, en pleno Renacimiento), a Donatello se le llama aún *scarpellator*, es decir, cantero.

Sería un error, sin embargo, generalizar de manera excesivamente dogmática. Existe un peligro, así, de agrupar equivocadamente hechos acaecidos a lo largo de un periodo de tiempo de más de tres siglos y en áreas separadas por grandes distancias. Por ejemplo: los documentos de la catedral de Praga, que tenía uno de los talleres más importantes de la época, indican que los canteros que tallaban elementos decorativos cobraban más que los canteros normales; en otras palabras, que la mayor destreza se recompensaba económicamente. En el gran taller de la catedral de Milán hallamos una distinción entre *scarpellini* o canteros y *muratori* o albañiles. En la Inglaterra medieval pueden diferenciarse asimismo las siguientes categorías: el *rough-mason* (*), que ponía las piedras y las cortaba con ayuda de hacha y martillo; en segundo lugar, el *free-mason* (**), que trabajaba con hacha, cincel y mazo en las molduras de puertas y ventanas y tallaba capiteles y otras formas decorativas. Ambos tipos aparecen muy bien representados en algunos manuscritos de Munich: el trabajador de la figura 24 está realizando la labor propia del *rough-mason*, y el de la figura 25 la del *free-mason*. La tercera categoría en Inglaterra era la compuesta por los que trabajaban las piedras duras, el alabastro y el mármol, y que realizaban encargos de sepulcros y cosas por el estilo o trabajaban para mantener las reservas del taller. Por último estaban los *master-masons* (***), a los que correspondía la ejecución de planos e incluso de modelos y la dirección de obra en todas sus fases; también se ocupaban de contratar a los operarios y de pagarles sus salarios.

(*) (*rough-mason*): «cantero de labores toscas».

(**) (*free-mason*): «cantero».

(***) (*master-mason*): «maestro cantero».

24. *Rough-mason* trabajando. Manuscrito alemán de principios del siglo XV.

25. Hans Burgkmair: *Free-mason* trabajando. Principios del siglo XVI.

A pesar de tales distinciones, tuvo que llegar el siglo XVI para que en Italia los artistas insistieran en hacer una clara separación entre arte y trabajo manual. En este sentido debe citarse el caso, siempre memorable, de Miguel Angel. Cuando, siendo aún joven, afirmó en su casa que deseaba ser escultor, su padre, inflexible, zanjó la cuestión diciéndole que nunca permitiría que un hijo suyo fuera cantero o picapedrero. Y sólo debido a los ruegos del ilustrado Lorenzo el Magnífico, príncipe de la familia Médicis, cambió el padre de Miguel Angel de actitud. Si quisiéramos fijar en un hecho simbólico la línea divisoria que separa la historia de la escultura moderna de la de la Edad Media y primer Renacimiento, habría que mirar para ello a este encuentro transcendental, acaecido a finales de la década de 1480.

Pero volvamos a las ilustraciones: un dibujo realizado a partir de una de las vidrieras del siglo XIII que hay en la catedral de Ruán muestra a unos albañiles, canteros y escultores decorativos trabajando afanosamente en la construcción de una iglesia (Figura 26). De particular interés para nosotros es el cantero al que se ve trabajar en un capitel con un cincel. Una vez más vemos que el capitel se halla colocado en posición inclinada.

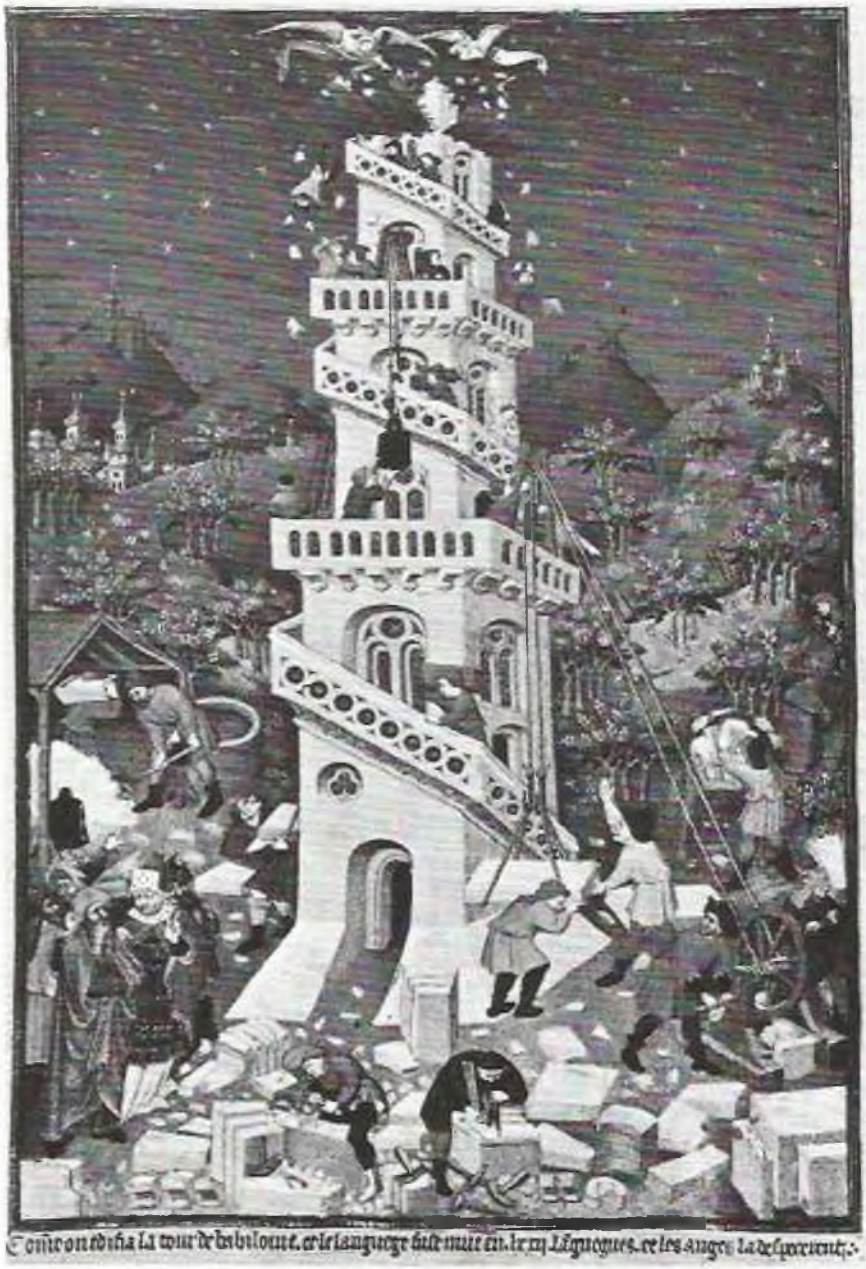
Durante los siglos XIV y XV se mantienen en la construcción unos usos similares. En la figura 27 puede verse una miniatura procedente de un manuscrito de mediados del XV que se halla en la Biblioteca

26. Dibujo de vidriera. Catedral de Ruán. Siglo XIII.

27. Construcción de la Iglesia de la Magdalena, en Vézelay. Miniatura de un manuscrito del siglo XV.

Real de Bruselas. En ella se representa, de forma ciertamente realista, la construcción de la iglesia de la Magdalena, en Vézelay (Borgoña) —la mujer que aparece dirigiendo el trabajo es Berta del Roselló—.

52 Al fondo, y protegidos por una techumbre, vemos a los canteros en plena faena, en una especie de cobertizo que recibía el nombre de «logia». En primer plano, unos trabajadores llevan unas piedras, en las que ya se han tallado las molduras, al edificio en construcción, donde se acoplarán a las partes de éste ya levantadas. Tiene su importancia el observar que los canteros eran lo suficientemente diestros como para lograr encajar moldura con moldura según iba levantándose el edificio.



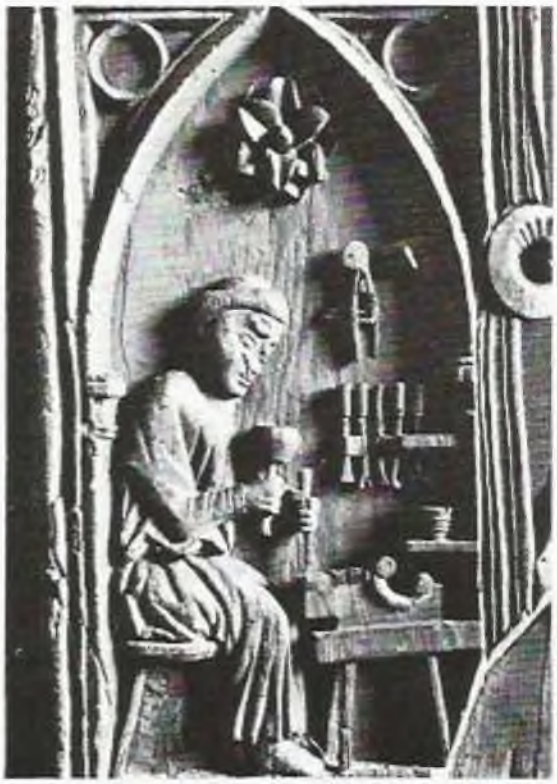
28. Construcción de la Torre de Babel. Miniatura de las *Horas de Bedford*. H. 1430-1440.

Las dos últimas ilustraciones de esta serie nos sirven solamente para confirmar lo que ya sabemos. En la figura 28 se reproduce una espléndida miniatura de las llamadas *Horas de Bedford*, que se hallan en el British Museum y datan de la década de 1430. El edificio en construcción es, claro está, la Torre de Babel. Podemos seguir aquí, y con todo lujo de detalles, el proceso completo de la construcción de un edificio en la última parte de la Edad Media. Desde nuestro punto de vista son de especial interés los canteros que trabajan en primer plano, y el procedimiento de ensamblado de las piedras. Uno de los canteros está manejando, con gran atención, un compás de escultor, por medio del cual se asegura que el tamaño de dos piezas sea exactamente el mismo. También vemos otras piedras de iguales dimensiones, piezas talladas y ménsulas agrupadas en el suelo. Es decir, se aseguraban de antemano de que lo que mandaban para arriba iba a encajar bien.

La figura 29 es una miniatura de excelente calidad. Procede de un manuscrito de Josefo que se halla en la Biblioteca Nacional de París y que fue ilustrado por Jean Fouquet a finales del siglo XV. La catedral en construcción representa el Templo de Jerusalén. Los cuerpos inferiores del edificio están ya terminados, y los canteros se dedican ahora a la construcción del último, del superior. En primer término hay unos canteros desbastando bloques de piedra y tallando molduras. También aparece en esta ocasión un escultor, que da la impresión de estar midiendo una figura que tiene ligeramente incorporada gracias a una piedra de buen tamaño en la que la apoya. A sus pies vemos un martillo y un par de escofinas. He aquí, pues, que a finales del siglo XV el escultor de una figura grande de piedra está mezclado, como uno más, con canteros y picapedreros.

Veamos ahora algunas representaciones de artistas en solitario. El ejemplo más antiguo de los que presento data de 1285 (figura 30). Procede de una sillería de coro que se halla actualmente en el Museo de Hannover. El monje aquí representado está trabajando con mazo y cincel en una de las piezas de un estalo, en una pieza con voluta. Bien podría tratarse, por lo tanto, de un intento de autorretrato del maestro autor de la sillería. En la pared de su taller aparecen colgadas, y puestas en fila, seis gubias diferentes para la talla de la madera: encima de ellas hay un compás y una escuadra de carpintero. Tenemos aquí por primera vez, la sensación de que el artista se consideraba a sí mismo una especie de persona elegida, y de ahí la prerrogativa de trabajar en solitario. Existe entre los artistas de este momento, ello es indudable, una conciencia de su actividad, hecho éste que no quiero dejar de apuntar para contrarrestar un poco lo que dije anteriormente. Esta conciencia se manifiesta también en las inscripcio-

29 Jean Fouquet: Construcción del Templo de Jerusalén. Miniatura. Siglo xv.



30. Monje trabajando con mazo y cincel. Detalle de un estalo de coro. 1285.

nes, principalmente de arquitectos, en las que éstos se elogian a sí mismos y que se remontan al siglo XI e incluso a más atrás. A partir del siglo XII tenemos asimismo firmas de escultores e inscripciones elogiosas colocadas por los propios escultores o por amigos suyos. A principios del XII, por ejemplo, se colocó en la fachada de la catedral de Módena, rica en esculturas, un dístico en latín, que podría traducirse de la siguiente manera:

¡Cuán digno eres, Wiligelmo, del honor de ser celebrado, por tus esculturas, entre los escultores! Las figuras 31 y 32 expresan el poder excepcional del artista-creador. Ambas representan a Pigmalión, el cual, según la leyenda griega, se enamoró de una estatua de marfil que él mismo había realizado. Invocó a Venus, y ésta dió vida a la estatua. La figura 31 procede de un manuscrito londinense de hacia el 1380, cuyo texto es el *Roman de la Rose*, obra de finales de la Edad Media que toma la historia de Pigmalión de las *Metamorfosis* de Ovidio. Vemos al artista tallando lo que parece ser una estatua de madera, con mazo y cincel; hay por allí también otros cinceles, un compás y un martillo. La escena de la figura 32, por su parte, procede de un manuscrito de Ovidio del siglo XV, hoy en Florencia.

31. Pigmalión como escultor. Manuscrito. H. 1390.

32. Pigmalión. Manuscrito de Ovidio. Siglo XV.

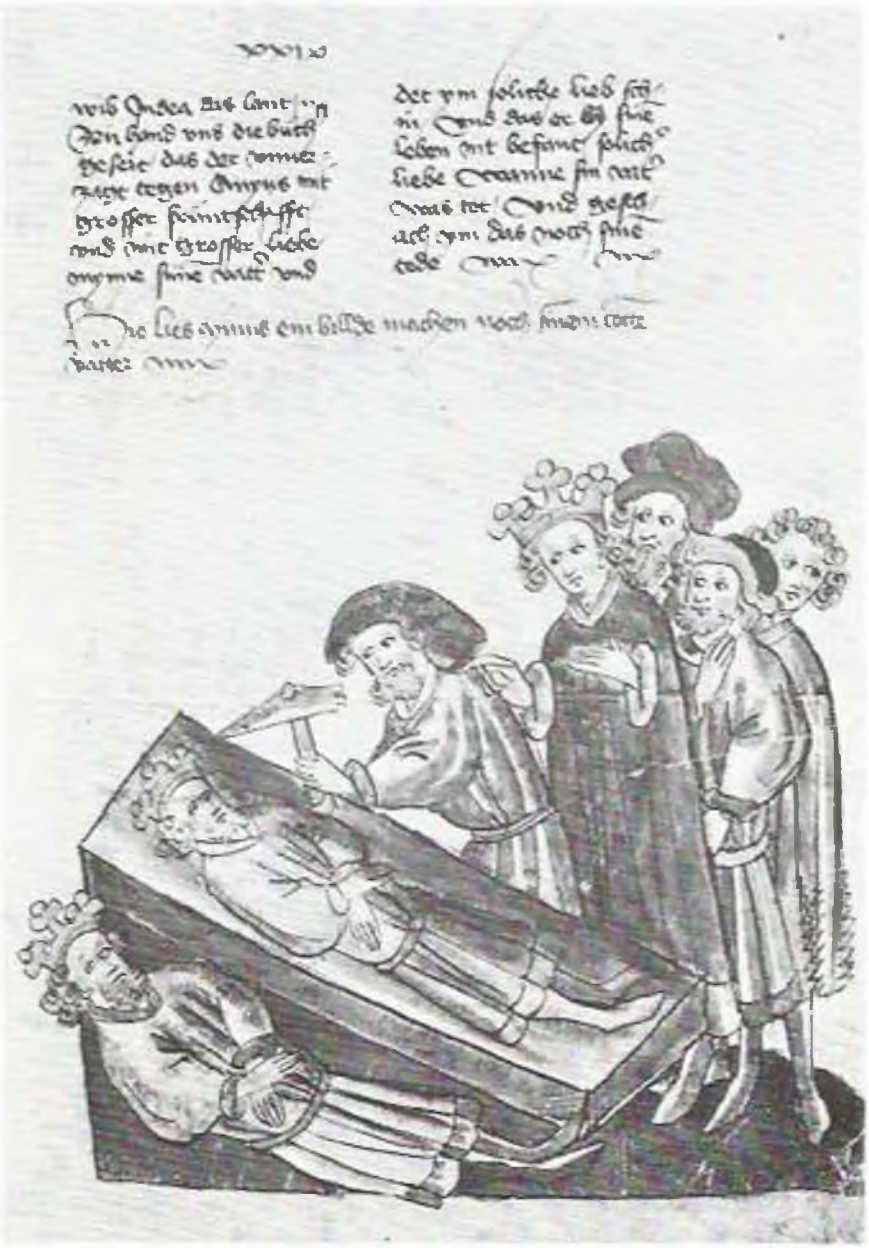
Vemos en ella a Pigmalión sosteniendo en la mano izquierda su estatuilla, ya terminada. Evidentemente, está tratando de comunicarse con ella. De nuevo, aparece aquí el banco de trabajo de un tallista de madera, que no es en este caso muy diferente del de la talla, más antigua, de Hannover.

33. Monje pintando una estatua de la Virgen y el Niño. Miniatura. Siglo XIII.

Para terminar, veamos algunos problemas más. En la figura 33 se ve a un monje pintando una estatua de la Virgen y el Niño. Es la miniatura del frontispicio de un manuscrito del Apocalipsis que data de finales del siglo XIII y que actualmente se conserva en la Biblioteca del Lambeth Palace, en Londres. He elegido esta ilustra-

ción para suscitar de nuevo la cuestión de la policromía. Vemos en ella, así, cómo la pintura de las estatuas bien pudo haber sido, ya en el siglo XIII, un trabajo especializado.

En la figura 34 vemos a un escultor trabajando en un sepulcro a partir de un modelo que, según se indica en la inscripción, es el cuerpo mismo de un miembro de la realeza que ha fallecido. La miniatura pertenece a un manuscrito alemán del segundo cuarto

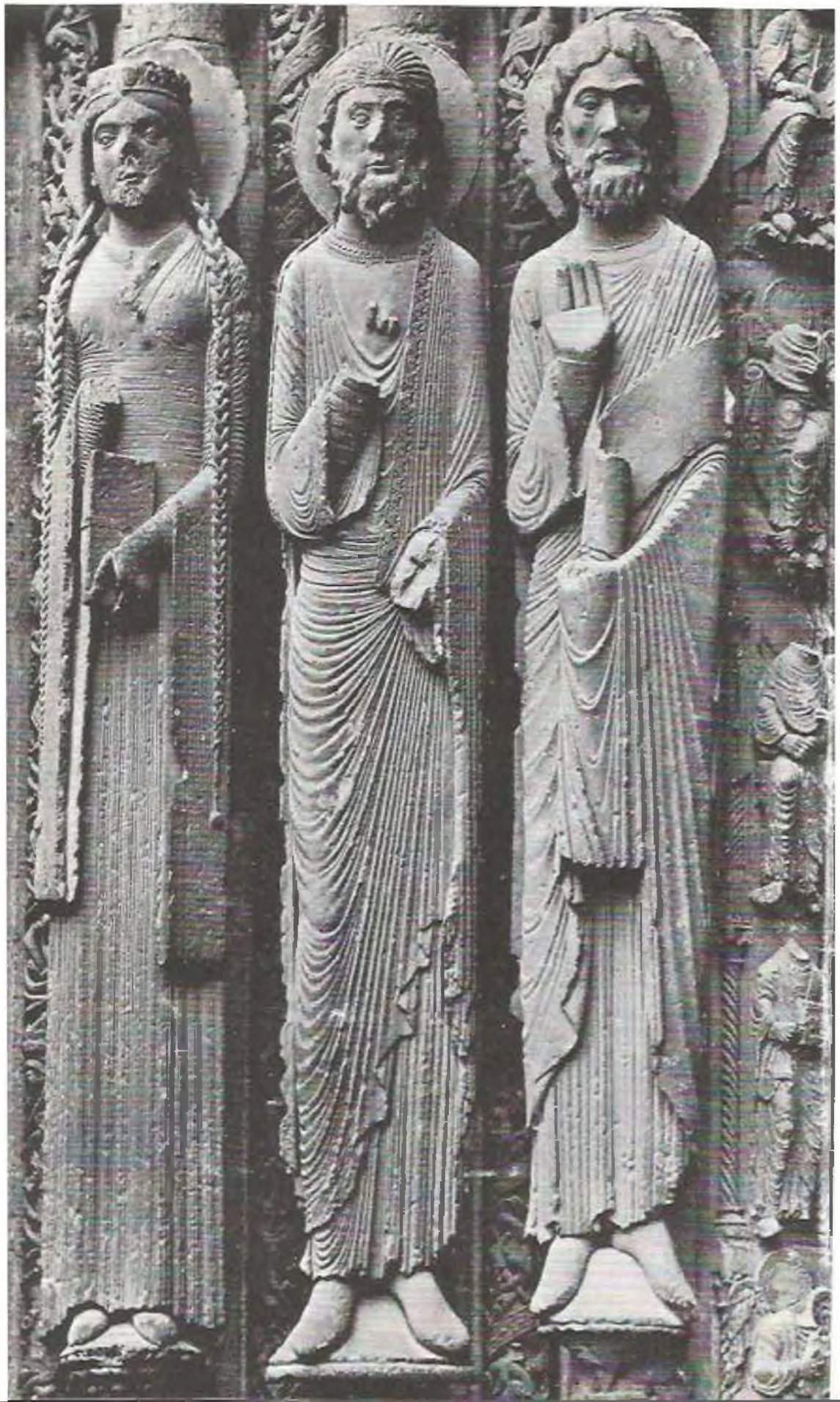


34. Escultor trabajando en una figura para un sepulcro. Manuscrito alemán del siglo XV.

del siglo XV, que se halla en Munich. De ella nos interesa quedarnos con una cosa, y es que el escultor está copiando libremente, sin ninguna ayuda de tipo mecánico.

Y ya nos disponemos, al fin, a ocuparnos de los monumentos mismos. Wilhelm Vöge, gran historiador del arte y maestro de Erwin Panofsky, publicó en 1894 un libro cuyo título yo traduciría por *Los inicios del estilo monumental de la Edad Media*. Esta obra trata casi exclusivamente de las esculturas de Chartres, en las que se halla —en palabras de Vöge— el primer impulso liberador del espíritu francés. Me refiero aquí a este libro porque, a pesar de la enorme cantidad de trabajos de historia del arte realizados durante los tres cuartos de siglo largos que han transcurrido desde su aparición, aún no ha sido igualado. Otra razón es que Vöge presta una considerable atención a los usos vigentes —o más bien inaugurados— en el taller de la catedral de Chartres. La realidad es que, que yo sepa, nadie ha invalidado sus penetrantes observaciones. Yo también le debo mucho. No podemos ocuparnos aquí de la historia de la construcción de Chartres. Las catedrales medievales tardaban mucho tiempo en completarse, y así vemos que las torres de la fachada occidental de Chartres pertenecen a períodos distintos. El centro de nuestro interés se halla más bien en la triple portada de esta misma fachada, llamada ya en el siglo XIII el Pórtico Real, y especialmente en su parte central. El conjunto de estas portadas fue plancado por un cerebro rector en la década de 1140, terminándose probablemente su ejecución entre 1145 y 1155. Debido a que la calidad de las figuras del tímpano y de las jambas de la portada central es notablemente superior a la de las figuras de las portadas laterales, se atribuye siempre el cuerpo central al gran maestro en persona, y la mayor parte del resto a su taller.

Veamos las figuras de la jamba que queda a mano izquierda en esta portada central (figura 35). Ya al primer vistazo pueden apreciarse claramente unas cuantas cosas: cada una de las figuras vive, por decirlo de alguna manera, en su propio mundo; las estatuas no están relacionadas ni entre sí ni con el que las contempla. Su expresión parece pensativa, misteriosamente distante, e incluso llegamos a descubrir un débil rastro de la sonrisa arcaica. El aspecto global de estas figuras cuadra perfectamente con las columnas de la jamba ante las que se hallan apostadas o suspendidas. Las cabezas miran al frente, sin desviarse lo más mínimo; los brazos y las manos están pegados al cuerpo, y sujetan un libro o un rollo de pergamino; y los cuerpos apenas se distinguen bajo los largos pliegues paralelos de las vestiduras. Son, en el más puro sentido del término, «estatuas-columna», pero no tienen



función arquitectónica alguna y podrían quitarse sin alterar para nada los elementos arquitectónicos. Especialistas franceses del siglo pasado —e incluso de nuestros días— han tratado con frecuencia del problema de cómo se realizaban las portadas góticas, con sus ejércitos de figuras: ¿se tallaban éstas *avant la pose*, como dicen los franceses, es decir, antes de colocarlas, o, por el contrario, *après la pose*, es decir, *in situ*?

Se conocen casos de capiteles sin terminar, e incluso de estatuaria inacabada ya colocada en su sitio, lo que parecería apoyar la teoría de que ésa era la práctica normal. No obstante, eso está lejos de ser cierto. Presenté antes, a modo de ejemplo, varias representaciones contemporáneas de hombres en pleno trabajo, y lo hice con una finalidad muy concreta: en ningún caso vemos en ellas a trabajadores o a escultores cortando o tallando piedras o bloques en su lugar definitivo. Y aunque duplicáramos o triplicáramos el número de ejemplos, no encontraríamos ni una sola muestra de ese caso. En otras palabras, pienso que lo que hemos visto en esas ilustraciones de la época era, en general, la regla: los bloques de piedra se trabajan *avant la pose*, en el taller de la catedral, es decir, sencillamente al aire libre muchas veces o quizá bajo un cobertizo —como vimos— situado muy cerca del lugar donde se está levantando el edificio. En cualquier caso, puede demostrarse —y creo que todos coincidirán conmigo— que las esculturas de Chartres se realizaron *avant la pose*. Cada una de las figuras está tallada de un único bloque, ninguna de ella resulta de unir dos o más piedras. En los casos en que se observa que una juntura atraviesa una pieza de escultura decorativa, o incluso una figura, puede suponerse que el trabajo se realizó *après la pose*. Por cierto que se ha argumentado, quizá con una pizca más de ingenio del necesario, que hallar capiteles sin terminar en una iglesia no prueba que el trabajo se realizara *après la pose*, sino que más bien podría demostrar precisamente lo contrario, es decir, que en un trabajo apresurado hubo que emplear capiteles que no habían sido terminados y que, por lo tanto, su mismo estado inacabado bien podría indicar que no se seguía trabajando en una pieza o figura *après la pose*.

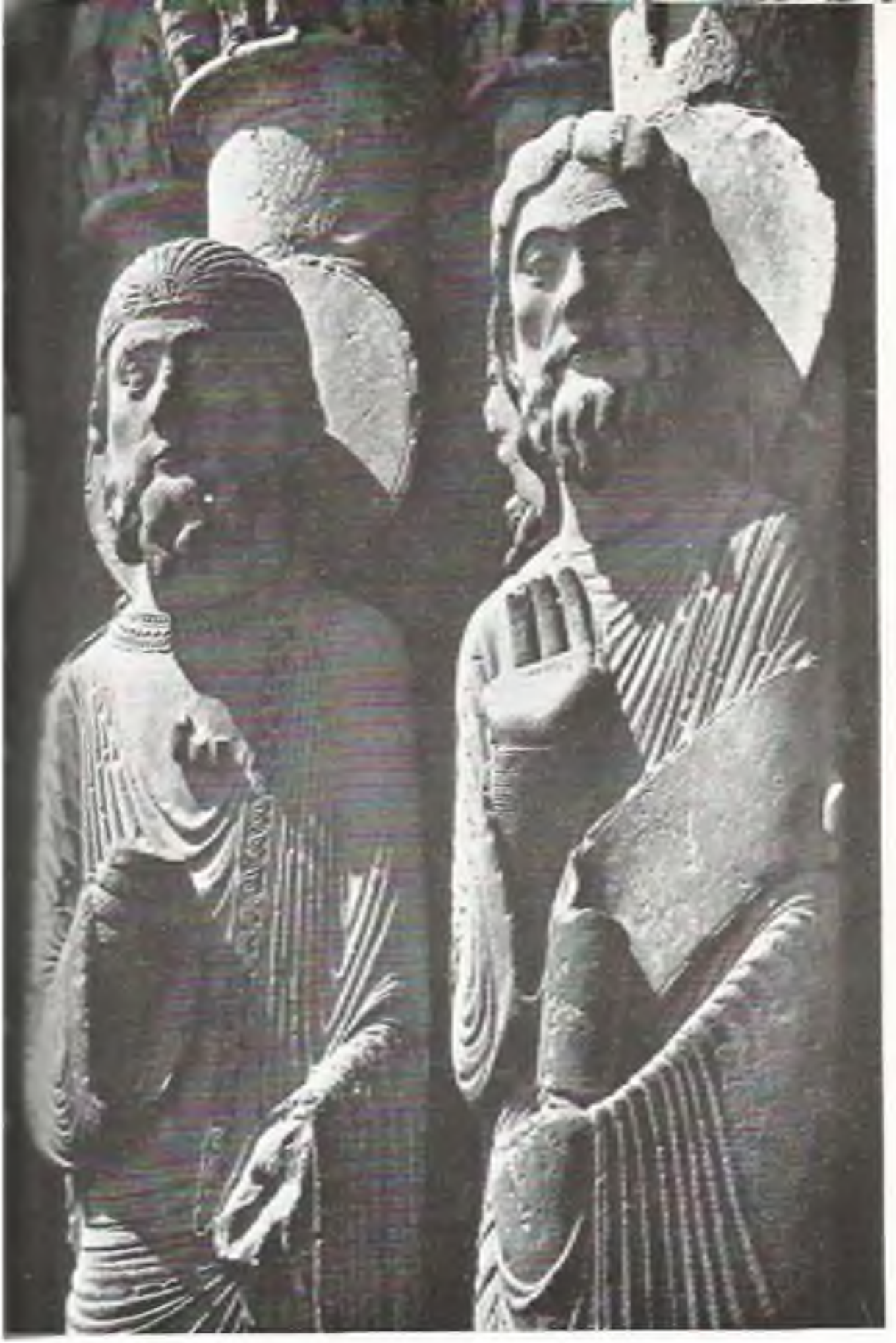
Lo más interesante, sin embargo, es la probabilidad de que el taller de Chartres inaugurara una nueva tradición. La decoración escultórica de la primera Edad Media es probable que se ejecutara muchas veces *après la pose*, pues —como sostienen Vöge y otros— la primitiva escultura policromada estaba tan cerca de la pintura, y se derivaba de ella de una forma tan evidente, que tuvo que ser también tratada como la pintura, es decir, tuvo que ejecutarse en el muro una vez

35. Fachada occidental de la catedral de Chartres. Tres de las figuras de jamba de la izquierda. Siglo XIII.

terminada la estructura. La escultura monumental de Chartres, por el contrario, dista kilómetros de la pintura: es, en primer lugar, tridimensional, y posee una especie de fuerza plástica primitiva que la hace esencialmente similar a la escultura griega arcaica.

Si se las estudia con atención, estas figuras desvelan algunos de sus secretos. Como ya hemos dicho, cada una de ellas es de una sola pieza. Y lo que es más, como muestra un detalle de una de las portadas laterales (figura 36), la figura y la columna se hicieron del mismo bloque; la aureola situada ante la juntura de la columna indica que la figura llenaba toda la altura de la piedra. Esta y las demás aquí empleadas medían poco más de dos metros de alto, eran cuadradas y su lado medía unos 30 centímetros. Se colocaban siempre en diagonal, es decir, con una arista saliente, de frente al que contemplaba la portada. El escultor se cuidaba extremadamente de no sacrificar nada de la forma del bloque. Las figuras 35 y 36, especialmente el detalle, permiten ver con toda claridad sus lados romboidales. Y la cara plana de la vestidura que le cae a cada figura por uno de sus lados corresponde casi totalmente a la superficie original del bloque. El escultor se imponía, pues, una férrea disciplina, siguiendo el dictado o la lógica del bloque sobre el que trabajaba. A consecuencia de ello, los codos se mantienen pegados al cuerpo, los brazos están extendidos a lo largo de los lados del bloque y los lomos de los libros tocan el primer ángulo del rombo.

Creo que el detalle de la figura 36 muestra mejor que las figuras completas del Pórtico Real de Chartres que la forma romboédrica del bloque se aprecia claramente en las estatuas terminadas, que todas están subordinadas a la misma forma de proceder, que el escultor debió dibujar los perfiles de las figuras en las caras del bloque (de forma pareja al procedimiento empleado por el escultor griego arcaico), y que, no obstante, tenemos que suponer la existencia de un trabajo preparatorio y clarificador del amplio y complejo programa escultórico, aunque las figuras individuales fueran realizadas al margen de dibujos preparatorios o de modelos —ya que todas siguen el mismo esquema básico. ¿Cómo se realizaron, pues, estas figuras? Por los datos que anteriormente hemos reunido podemos decir que en un cobertizo —la logia— muy próximo al edificio en construcción. Los bloques se colocarían allí en posición inclinada, y el escultor los atacaría directamente. Y ¿con qué? Mi propuesta es que con un puntero. Si observamos el detalle de la cabeza veremos que presenta esa explosión, esa vibración de la vida, a pesar de su actitud de calma eterna, que puede asociarse al efecto de un trabajo creativo con el puntero. Pero las superficies de estas figuras están, como es lógico, gravemente



36. Detalle de 35.

afectadas por la intemperie, y no querría por ello insistir demasiado en esta idea. Por otra parte, también es cierto que además se emplearon otros útiles. Teófilo y los ejemplos de obras más antiguas nos han enseñado que disponían de otros útiles, y en la barba de la escultura de la izquierda, en la figura 36, así como en el adorno de su ropaje, podemos descubrir el trabajo del cincel dentado y también el del plano. Estos útiles debieron emplearse asimismo en los largos pliegues de los paños. En cualquier caso, no hay duda alguna de que las figuras del Pórtico Real fueron talladas directamente sobre la piedra.

Tengo ya que poner punto final, y lo voy a hacer con algunas observaciones y preguntas. En primer lugar, no me gustaría que se sacara la impresión de que el gran artista del Pórtico Real era un esclavo de la forma del bloque por él elegido. El eligió, por supuesto, la forma romboédrica del bloque y su posición diagonal porque ambas le iban a permitir expresar las cualidades de inmovilidad y el carácter arquitectónico que deseaba para estas estatuas-columna. Su actitud ante el bloque no debía probablemente alejarse mucho de la que después mostraría Miguel Angel. Pero éste fue capaz de verbalizar sus ideas y de consignarlas para la posteridad, mientras que, por muchas razones, el maestro de Chartres probablemente no sabría explicarlas ni siquiera a sus compañeros de trabajo.

La tarea con que este maestro se enfrentó no presentaba menores dificultades que la de las grandes empresas griegas de a partir de mediados del siglo v. Los asesores teológicos exigirían con toda probabilidad, como hacían casi invariablemente, algún tipo de garantía de que sus deseos iban a llevarse a cabo. Además, el maestro era responsable del trabajo de una serie de ayudantes, necesitados todos de dirección. Por ello es casi seguro que, al igual que los artistas arcaicos, estos escultores dibujaran también sus figuras en las caras del bloque.

Pero no es posible que eso fuera todo. ¿Qué tipo de planificación general, de trabajo preparatorio, debemos suponer? Como ya dije al principio de esta conferencia, no es fácil admitir la existencia de una planificación en papel o en pergamino, ni menos aún la de modelos. Y, pese a ello, no todo pudo haber consistido en instrucciones dadas de viva voz. ¿Cómo fue capaz entonces este maestro de asimilar el programa, con sus infinitos detalles, de recordarlo completo durante los muchos años que tuvo que llevar su ejecución? Yo no tengo la respuesta, nadie la tiene. Aunque nadie puede tampoco predecir el momento y el lugar en que van a empezar a surgir, en nuestra ayuda, fuentes no aprovechadas hasta ahora.

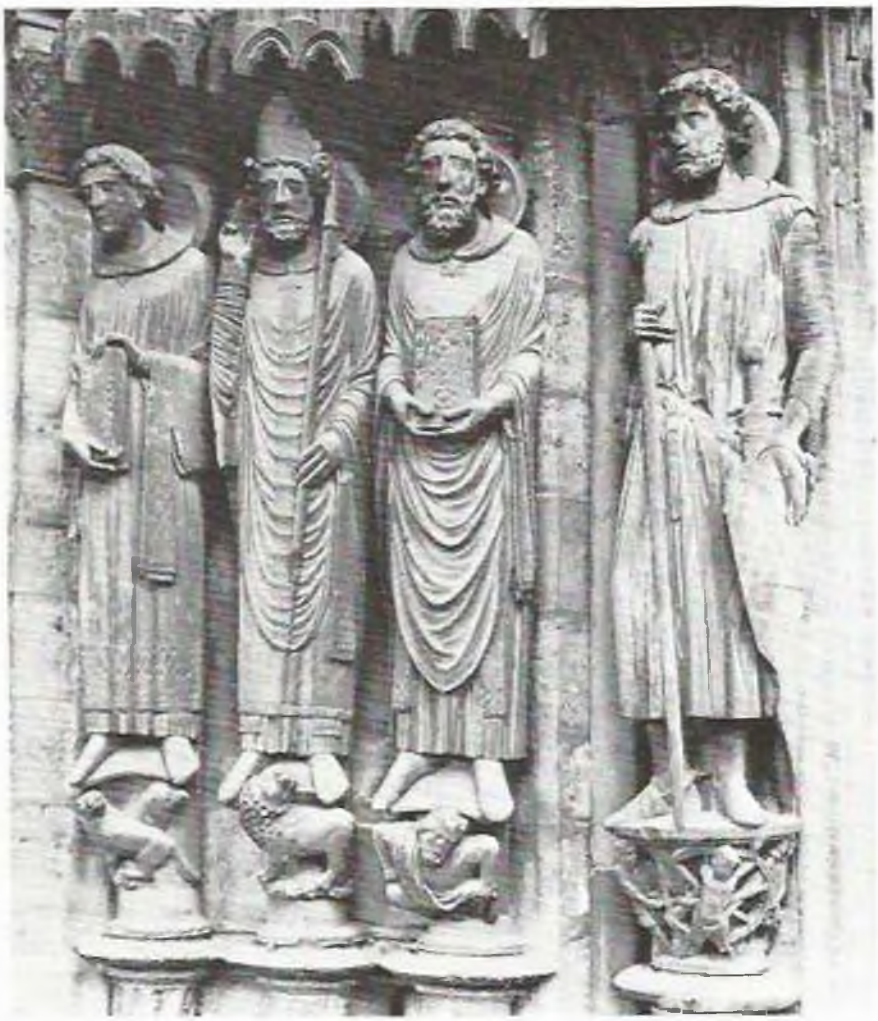
Capítulo 3

La Edad Media (II)
Chartres, Reims, Bamberg y Orvieto

En los ochenta años, más o menos, que van desde las esculturas del pórtico occidental de Chartres a las de los pórticos septentrional y meridional suceden muchas cosas. Resumiendo diríamos que se advierte en ese período un importante proceso de humanización gótica. Tal proceso puede seguirse en sus fases intermedias, durante la segunda mitad del siglo XII, en Senlis, Nantes y Laon, e incluso del pórtico norte al pórtico sur de Chartres —aunque quizá haya unos quince años solamente, o aún menos, entre las figuras de las jambas de uno y otro (cuya ejecución, en ambas portadas, se sitúa entre el 1220 y el 1235 aproximadamente).

Se han descrito ya muchas veces las diferencias estilísticas que se dan entre el pórtico occidental, por un lado, y los pórticos septentrional y meridional por otro. Ello me permite concentrarme en algunos rasgos de especial interés en el contexto de nuestro estudio. Todas las figuras de las jambas siguen estando aquí adosadas a la columna, pero ya no forman una unidad integral con ella; han perdido la forma alargada que recordaba a aquella unidad arquitectónica y han ganado en volumen, naturalidad e individualidad. Las cabezas se vuelven a un lado y a otro, y los brazos y las manos aparecen en muchas posiciones distintas. Algunas figuras, incluso, se vuelven hacia otras y entran en comunicación con ellas. Entre las más recientes del pórtico meridional hallamos estatuas tan espléndidas como el *San Jorge* (figura 37), que exhibe una postura de firmeza y un equilibrio natural que lo hacen semejante a un caballero de la época de los trovadores.

Está claro que aquí ya no hubo una personalidad destacada sobre las demás a la manera del gran maestro de la fachada occidental: un jefe que enseñó a los maestros que trabajaban a sus órdenes en el taller de la catedral a tallar esculturas de tamaño monumental, y que no pudo evitar el imponer una arcaica ley de estilización.



37. *San Jorge* (a la derecha). Pórtico meridional de la catedral de Chartres. H. 1220-1235.

Desde figuras como las de la *Visitación* de la portada izquierda de la fachada norte de Chartres, con una Santa Isabel y una Virgen vueltas la una hacia la otra en mudo diálogo, se abre un camino que lleva a las celebradas *Anunciación* y *Visitación* de la portada central de la fachada occidental de Reims (figura 38), que representan un momento culminante de la escultura gótica francesa de mediados del siglo XIII. La libertad de estas figuras, la diversidad de sus movimientos, sus expresiones bien diferenciadas, la riqueza y variedad de sus vestidos, con sus contrastes entre unos pliegues sencillos, amplios y verticales, y otros muy juntos, arrugados y en parte dispuestos horizontalmente, todo ello indica que hubo más de una mano en su ejecución y, además, que ésta tuvo que ir precedida de unos estudios preparatorios muy detallados. Estas figuras datan del periodo en que Villard de

38. *La Anunciación*. Pórtico central de la fachada occidental de la catedral de Reims. Siglo XIII.

Honnecourt compiló su cuaderno de apuntes. Parece por ello razonable suponer que el maestro de la *Visitación* de Reims hizo uso de los apuntes que realizara durante sus años de viajero. ¿De qué otra manera si no podríamos explicarnos los rasgos clásicos de la Virgen? Su cabeza, tan semejante a la de Juno, ha sorprendido siempre a los que la contemplaban, hasta el extremo de que algunos de los críticos que nos precedieron llegaron a considerar estas estatuas como producto de una restauración efectuada en el Renacimiento o incluso en el siglo XVIII.

Si tenemos que admitir que el artista de la *Visitación* recurrió a un repertorio de diseños y ejemplos que anteriormente había reunido, entonces tenemos que admitir también la existencia del paso siguiente, que es la preparación de las figuras en sí mediante una serie de dibujos. No mucho después de que se realizaran estas obras empiezan a aparecer dibujos preparatorios, como ya he explicado antes: primero en relación con obras arquitectónicas y poco después con obras escultóricas. Mi opinión respecto a este tema es que entre la fachada occidental de Chartres y las del norte y sur de esta misma catedral el modo de preparar la escultura monumental sufrió una importante transformación. Estas portadas de principios del XIII debieron prepararse mediante dibujos cuidadosamente realizados, igual que las de Reims. En líneas generales, pues, estoy de acuerdo con la consideración que Marcel Aubert hace del estado de la cuestión en el siglo XIII:

> El maestro que está al frente de la logia distribuye el trabajo y da a los escultores unas ideas orientadoras, así como los detalles del programa iconográfico que a su vez ha recibido del asesor religioso. Les facilita también una serie de apuntes, quizá bastante detallados, que probablemente contienen las medidas, el perfil, la postura y los principales rasgos de las figuras. Luego supervisa la ejecución, y en ocasiones coge personalmente el cincel y el mazo... Es así responsable tanto de los detalles de la obra escultórica como de su estructura arquitectónica.

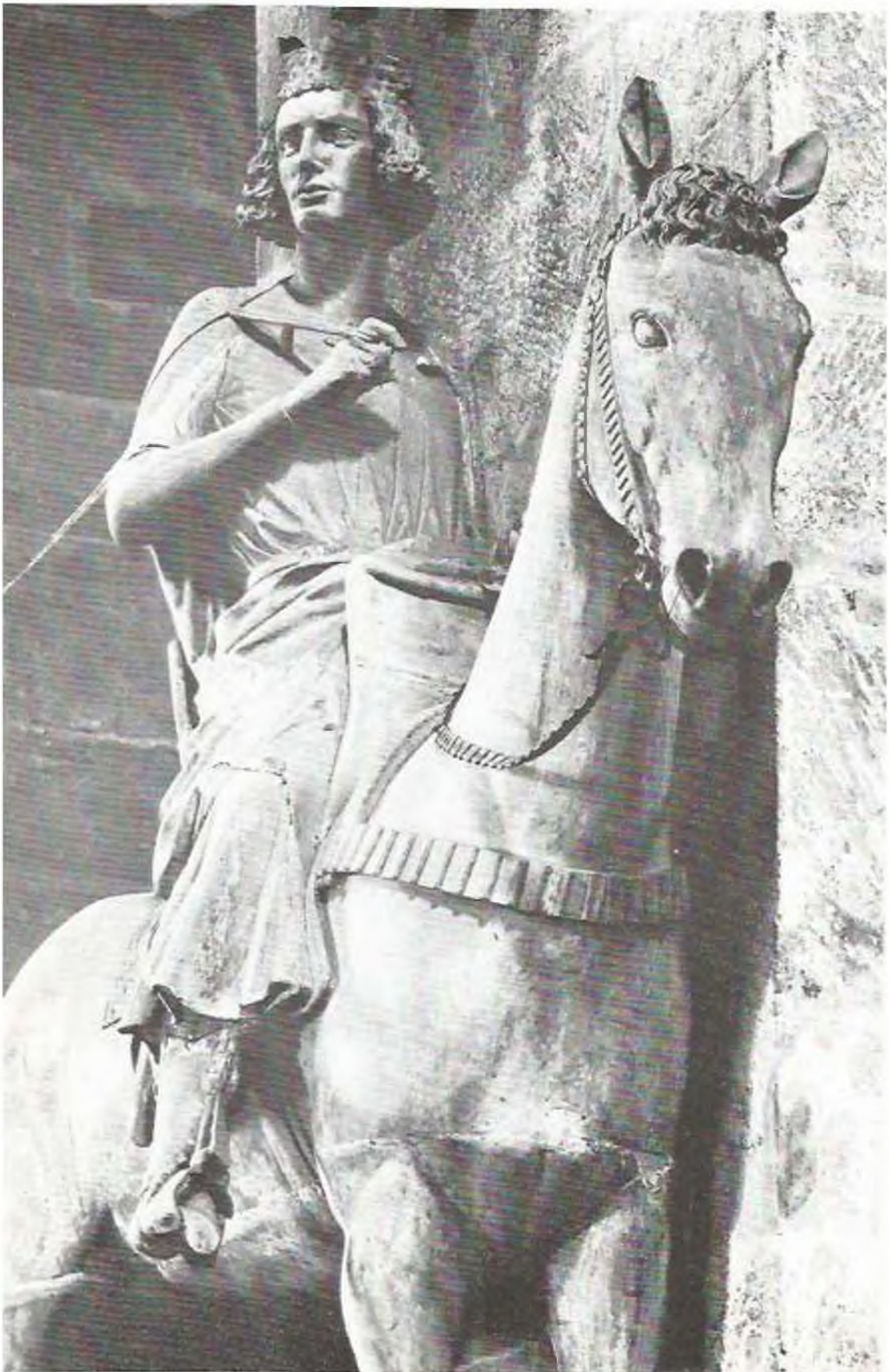
Creo que hay una serie de hechos, bien tangibles, que pueden apoyar estas observaciones. Vamos ahora a examinar algunos de ellos, para lo cual lo primero que voy a hacer es trasladarme de Francia a la Alemania del siglo XIII; después marcharé a la Italia de principios del XIV, para volver finalmente a Alemania, a la Alemania del XV e incluso de principios del XVI. Quiero pues, en primer lugar, que me acompañen ustedes a Bamberg, en Franconia, en la zona central de Alemania.

La catedral de Bamberg es todo un museo de delicadísima escultura de mediados del XIII. El estudio en detalle de las obras de esta catedral

ha llevado a la conclusión de que en ella hubo en realidad dos talleres sucesivos: el primero, el más antiguo, empieza a funcionar hacia el 1220, mientras que la actividad del segundo arranca de muy poco después de la mitad del siglo. El maestro de la generación más joven muestra una fuerte dependencia de Reims, hasta el grado de que la Virgen de su *Visitación* (figura 39) debe considerarse, de hecho,

39. *La Visitación* (detalle). Catedral de Bamberg. H. 1230-1240.

40. *El Jinete de Bamberg*. Catedral de Bamberg. H. 1236.



como una versión libre, y en cierto modo a lo teutón, de la de Reims. En Alemania, los historiadores del arte clásicos, de óptica liberal, observaron y describieron esta dependencia, pero ahora sus jóvenes sucesores, más influidos por un punto de vista nacionalista, se niegan a reconocer cualquier tipo de relación. Y es éste un asunto que no deja de tener su importancia. No es el momento ahora de entrar con detalle en la cuestión, por lo que me limitaré a dejar constancia de mi firme convencimiento de que el maestro de Bamberg, durante sus *Wanderjahre*, pasó cierto tiempo en Reims. Y también de que, junto con el estilo de Reims, es probable que transmitiera ciertos métodos de trabajo aprendidos en esta ciudad francesa. La obra más importante, y también la más enigmática, de todas las que concibiera este maestro es una estatua ecuestre de piedra, *El jinete de Bamberg*, (figura 40) que está situada en la parte alta de uno de los pilares de la iglesia. El grupo completo —caballo y jinete— tiene una altura de poco menos de dos metros y medio. Desde la caída de Roma es ésta la primera estatua ecuestre que se hace casi en tamaño natural, y es además una obra de excelente calidad. Posiblemente no les guste a ustedes esa rigidez del caballo, que parece de madera. Pero observen la maestría con que la figura se sienta en la silla, con esa mezcla de porte real e indiferencia, como puede apreciarse muy bien contemplando el grupo por detrás (figura 41) —además de lo magnífico que desde esta perspectiva resulta el caballo. En efecto, tanto la cabeza del animal como sus patas traseras están notablemente bien entendidas. Pero quiero que además reparen en otros aspectos de esta obra. En primer lugar, hay una juntura que atraviesa la parte posterior de la silla, hacia la mitad. Volveré a esta cuestión luego. Y en segundo lugar, se ve con toda claridad que al jinete le falta el brazo izquierdo, lo cual es una indicación de que la obra fue ideada para arrimarla a un muro —todos los que la han estudiado recientemente coinciden además en afirmar que siempre ha estado en el lugar en que está actualmente.

Dije antes que esta obra era enigmática, y lo es debido a que no se sabe quién es la persona retratada. Han pretendido poner a este jinete todos los nombres imaginables, desde San Jorge a Esteban, rey de Hungría, pasando por el Emperador de Alemania Enrique II y Constantino el Grande. Hace treinta años apareció un libro, de 550 páginas, titulado *The Bamberg Rider and his Secret (El jinete de Bamberg y su secreto)*, y éste es un problema que, como es lógico, hace a la obra en cuestión más atractiva para el público. El estudio cuidadoso de la figura ha demostrado que no es una piedra única, sino que consta de siete piezas distintas. Tal estudio se llevó a cabo

en 1924, y de aquella ocasión es el dibujo diagramático que aquí presento (figura 42). El bloque de mayor tamaño (I) sirvió para hacer las patas y el vientre del caballo. En la figura 41 puede apreciarse fácilmente esta juntura, rellenada luego con yeso. El que le sigue en tamaño (II) se utilizó para el tronco, cuello y parte de la cabeza del caballo, así como para un trozo de la parte inferior del cuerpo del jinete. Las

41. *El jinete de Bamberg*. Catedral de Bamberg. H. 1236.

zonas media y superior del cuerpo de éste, así como una parte de la capa —con la rodilla derecha del caballero— y la parte superior de la cabeza del caballo se hicieron a partir de pequeños bloques individuales. Por cierto que las junturas no debían notarse cuando el monumento se erigió, pues jinete y caballo estaban originalmente pintados a todo color. En la boca y en los ollares del caballo, en la capa del jinete y en otros lugares se han hallado restos de color; la corona, por otra

42. *El Jinete de Bamberg*. Dibujo diagramático.

parte, estaba dorada. En el siglo XVII, la policromía de la obra fue sustituida por una pintura blancuzca que dejaba solamente sin cubrir el dorado de la corona. A comienzos del XIX se utilizaron procedimientos químicos para quitar hasta tres capas —el blanco del siglo XVII, el color original y la imprimación—, con el fin de dejar al descubierto la piedra, natural y desnuda, que hoy vemos.

Es evidente que *El jinete de Bamberg* se realizó en el taller de la catedral, y no, como algunos pensaban, *après la pose*. Dicho sea de paso, y a pesar del inmenso cuidado que se puso para que las diversas piezas encajaran a la perfección, las ondas de pelo que forman la cola del caballo no coinciden exactamente, en la juntura, al pasar de un bloque a otro: no hay mejor prueba de que los diferentes bloques se trabajaron por separado en el taller. Ahora bien, si los bloques se realizaron uno por uno, y si hasta a lo mejor son obra de distintos escultores bajo la supervisión del maestro, entonces tenemos que dar por sentado que hubo un dibujo bastante preciso, o incluso un modelo, que sirviera continuamente de referencia. Creo que este caso no admite ninguna otra explicación. Mi sugerencia de que el

43. *El Juicio Final*. Detalle de un alma condenada. Fachada occidental de la catedral de Orvieto. Principios del siglo XIV.

maestro pudo haber traído de Reims esta técnica de trabajo no puede, sin embargo, confirmarse con la misma seguridad. Podría argumentarse que el nuevo desafío que suponía la ejecución de un monumento ecuestre —de los que no había tradición alguna— obligó al maestro a experimentar con modelos de barro hasta hallar una solución satisfactoria.

A diferencia de lo que ocurre en Francia, Alemania e Inglaterra, los grandes talleres catedralicios, con una importante zona dedicada a la escultura, son escasos en Italia. Entre estos pocos, no obstante, hay al menos uno que puede ayudarnos. Para la fachada occidental de la catedral de Orvieto se solicitó la realización de un programa teológico que pudiera compararse con los de las catedrales del norte. Y es aquí, en Orvieto, donde hemos podido conocer —gracias principalmente a las ejemplares investigaciones llevadas a cabo por el profesor John White— numerosos aspectos del funcionamiento de una logia de este tipo. Vamos a trasladarnos ahora, pues, como ya anunciara antes, a los primeros años del siglo XIV.

En primer lugar, unos cuantos datos básicos. La primera piedra de la nueva catedral se puso en 1290. En 1310 se confirmó como *capomastro* de la catedral de Orvieto a Lorenzo Maitani (un sienés que ya había estado en esta ciudad al empezar el siglo), el cual permanecería en este cargo hasta su muerte, acaecida en el verano de 1330. Si Maitani era o no escultor es una cuestión aún discutida entre los especialistas. En cualquier caso, la mitad inferior de la fachada, que es donde se halla la mayor parte de la decoración escultórica, se realizó cuando él ostentaba el referido cargo. La obra que aquí nos interesa son los cuatro anchos pilares y su decoración escultórica. Esta consiste en una capa, ceñida como si fuera una alfombra, de espléndidos relieves, que ilustran la historia de la humanidad bajo el punto de vista de la Revelación cristiana. El primer pilar de la izquierda relata, en más de una docena de escenas, la historia de la Creación y la de la Caída. Aun en la figura 44 pueden ustedes apreciar cómo el pilar está recubierto de una especie de rompecabezas de losas de mármol. El segundo pilar presenta unos relieves que ilustran las profecías de Cristo. La vida de éste se halla en el tercero, y en el cuarto el Juicio Final.

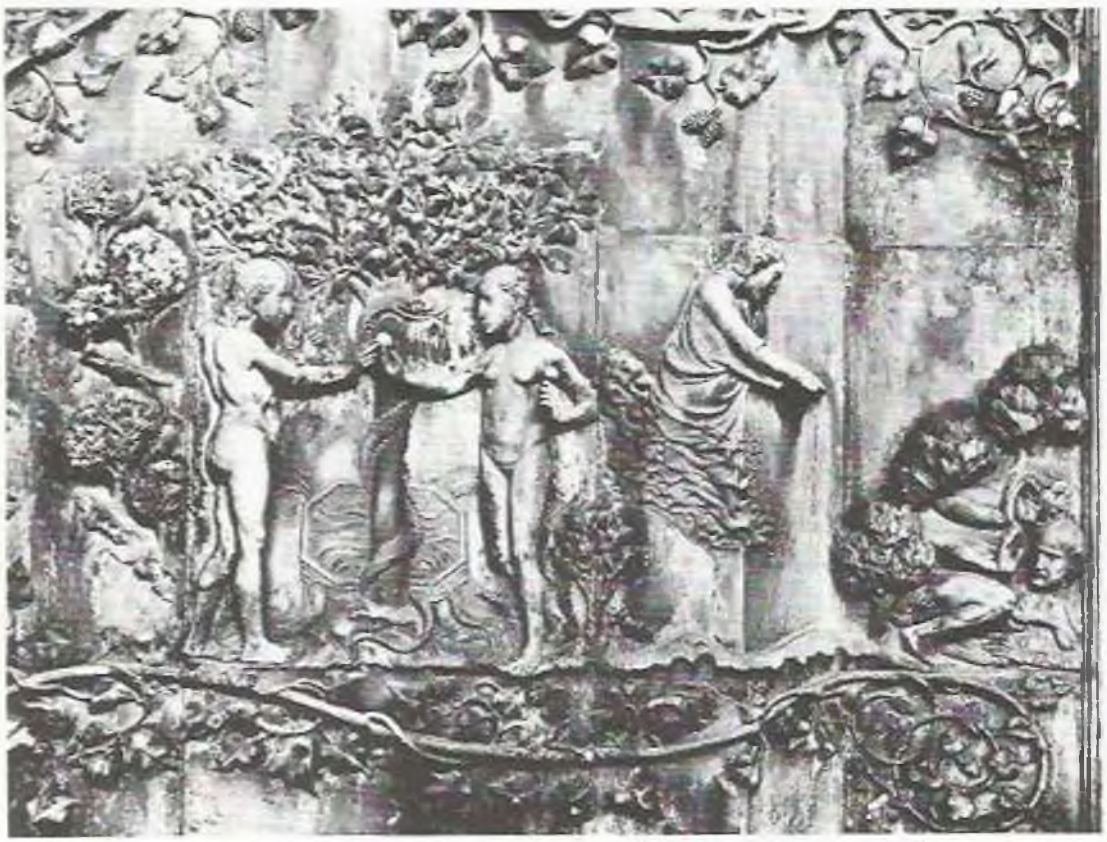
Hay dos razones, relacionadas entre sí, que justifican el interés específico que en nuestro contexto tienen estos relieves. En primer lugar, sólo están completamente terminadas las mitades inferiores de los pilares; las superiores aparecen todas en diversos estadios de ejecución. Y en segundo lugar, se utilizaron 163 bloques de mármol de distintos tamaños, bloques que fueron reunidos de forma, en apariencia,

totalmente caprichosa y fortuita. ¿Y qué es lo que estos hechos nos enseñan acerca de la organización del taller?

Las figuras 43 y 44 recogen dos escenas de esas zonas inferiores, de las terminadas. La 43 muestra a un alma condenada, del pilar del *Juicio Final*, y les puede dar una idea de la perfección con que éste está realizado. Además, apenas se observan efectos de la intemperie. Y también pueden hacerse una idea bastante buena de la alta calidad de la obra. Se siente en ella el aliento cálido del estilo de Giovanni Pisano, cuyo púlpito de Pisa fue realizado entre 1302 y 1310.

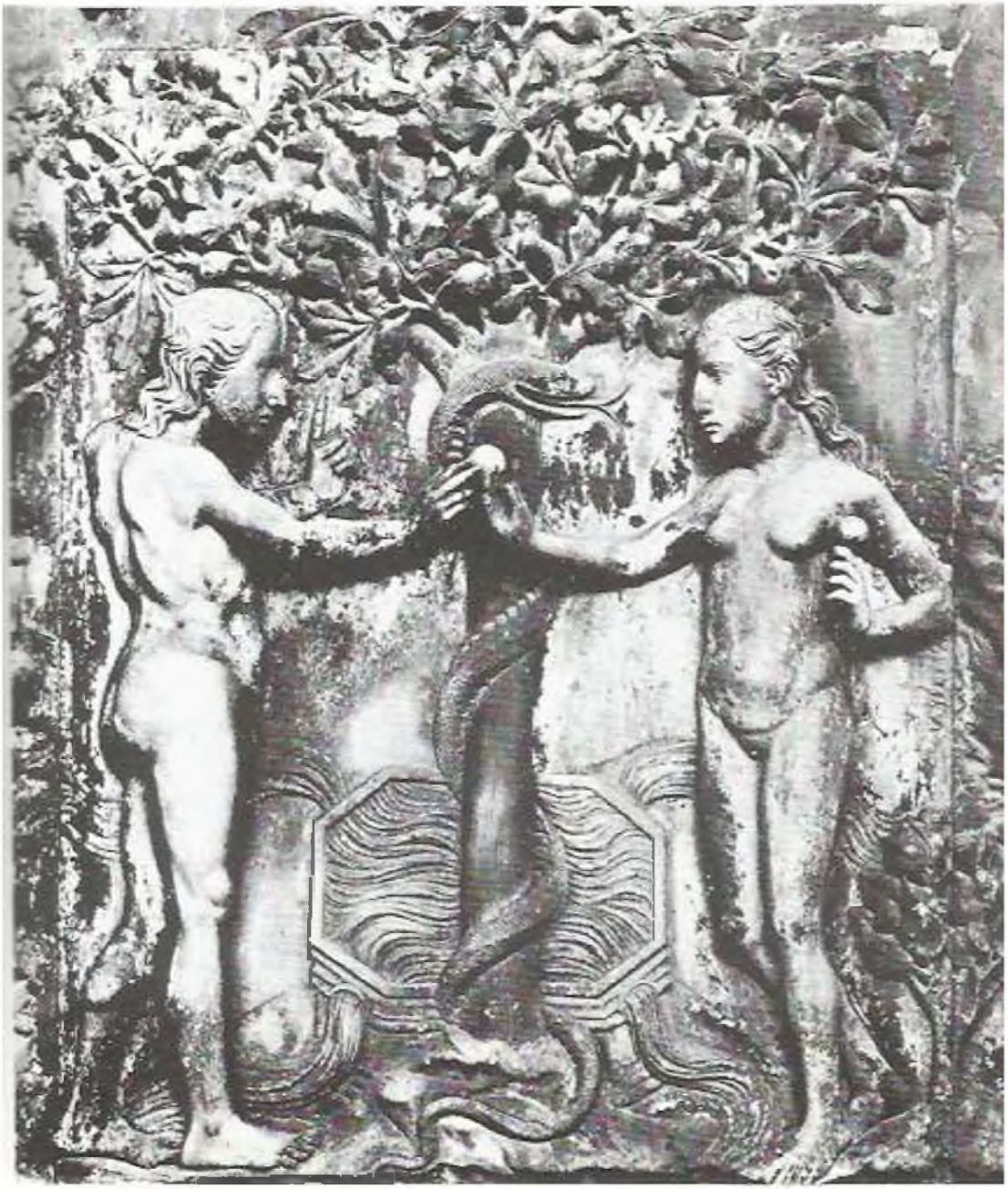
La figura 44 muestra el relieve que representa la *Caída*, en el primer pilar. De este relieve podemos sacar una importante enseñanza, una lección que podríamos hallar repetida en muchos otros casos. La escena está acoplada al espacio de una única losa de mármol. El escultor encerró cuidadosamente las figuras dentro de dicho espacio: los pies de Adán y el codo de Eva rozan así los límites del bloque. Hay también, no obstante, unos enlaces secundarios que unen este bloque a los que están contiguos a él: a la derecha de Eva, por ejemplo, a la altura de sus piernas, hay un arbusto que pasa con

44. *La Caída*. Fachada occidental de la catedral de Orvieto. Principios del siglo XIV.



45. Detalle de 44.

la mitad de sus ramas al otro lado de la juntura. El acoplamiento es perfecto, y nos damos cuenta de que, en cualquier caso, el ajuste definitivo sólo pudo hacerse *après la pose*. Pero observemos ahora el extremo superior del bloque: también en este caso el árbol se extiende hasta invadir el bloque siguiente, pero sus hojas no coinciden bien (figura 45). La única explicación posible, claramente, es que los dos bloques fueron trabajados en el taller por dos escultores distintos, y que, cuando se colocaron en su sitio definitivo, se observó que esta pequeña diferencia no tenía arreglo, por lo que se dejó tal como estaba. Y no puedo dejar de pedirles que se fijen, además, en un pequeño detalle:



el árbol que aquí vemos no es un manzano, que es lo que debería ser, sino una higuera. Y el escultor del bloque de encima también lo sabía. Es decir, ambos escultores debieron tener ante ellos unos dibujos detallados, y a partir de éstos debieron trabajar.

La observación de otros casos similares apoya esta conclusión. No lejos de la *Caída* se halla el relieve de la *Creación de Eva* (figura 46). Una vez más, la composición está cuidadosamente acoplada al espacio de un único bloque de piedra. A la derecha de la escena, en otro bloque, hay dos ángeles en actitud de servicio. El de la izquierda está haciendo notar, por decirlo así, el milagroso acontecimiento mediante la elevación de una mano. Desde lejos parece como si esta mano hubiera sido tallada en el bloque de la *Creación*, pero en realidad la juntura, en vez de atravesar la mano extendida, lo que hace es rodearla. He aquí, pues, otra indicación del extremo

46. *La Creación de Eva*. Fachada occidental de la catedral de Orvieto. Principios del siglo XIV

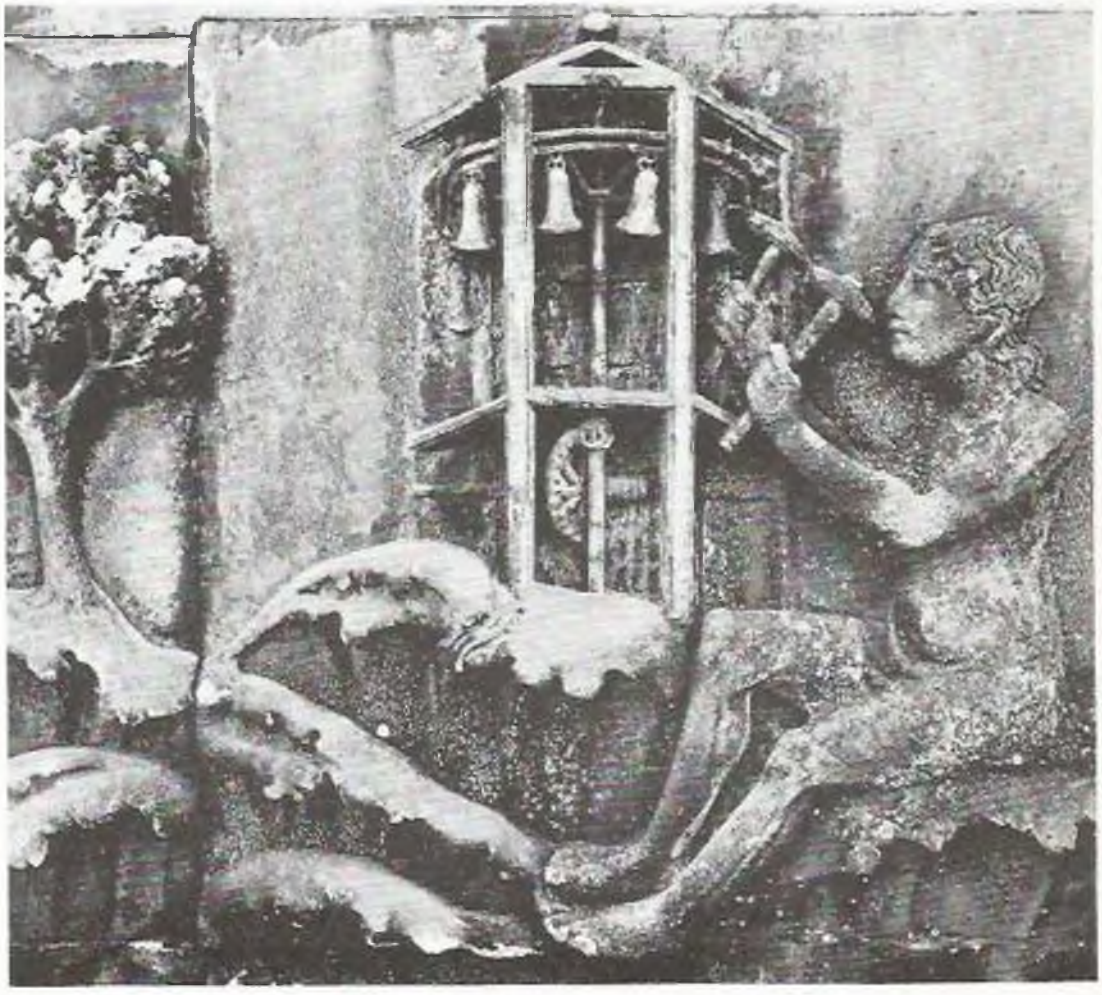
cuidado con que en el taller debió seguirse lo que indicaba el dibujo.

Nuestra suposición de que tuvieron que existir unos dibujos preliminares se ve en este caso confirmada por un documento del 16 de septiembre de 1310, según el cual se nombra a Lorenzo Maitani *universalis caput-magister* de todo el conjunto. Se dice aquí expresamente

que Maitani puede contratar a discípulos para «dibujar, modelar y ejecutar la escultura».

El hecho de que las zonas inferiores de los cuatro pilares estén terminadas y de que los relieves de más arriba no lo estén totalmente demuestra que el trabajo avanzaba, paso a paso, en dirección de abajo a arriba. En la figura 47 vemos a *Tubalcaín*, el bíblico inventor de la música, en un relieve situado en la zona más alta del primer pilar. Aunque el relieve ha sufrido las condiciones atmosféricas, el aspecto granulado del cuerpo de este personaje no se debe sólo al deterioro posterior: presenta la superficie punteada o picada que es típica de la labor de puntero. Contrastando con esto, el cabello está cuidadosamente terminado, así como también lo está el complicado campanario, que incluso presenta una superficie lisa, perfectamente conservada, en la que se aprecia un tratamiento a base de abrasivos.

47. *Tubalcaín*. Fachada occidental de la catedral de Orvieto. Principios del siglo XIV.



48. *Profeta de la Crucifixión*, detalle. Fachada occidental de la catedral de Orvieto. Principios del siglo XIV.

Hay muchos casos parecidos, pero sólo voy a mostrarles uno más: el de la *Profecía de la Crucifixión*, en el segundo pilar (figura 48). El cuerpo y el paño de pureza de Cristo, así como los rostros del Sol y la Luna, muestran de nuevo el picado típico del trabajo con el puntero aplicado en ángulo recto. En los brazos de la Cruz y alrededor de ella hallamos las estrías paralelas del cincel dentado. La cabellera de Cristo, el creciente de la Luna y los rayos de ésta y del Sol fueron realizados con cincel plano, completándose el trabajo, en el caso de los rayos, con abrasivos.

Pienso que ya podemos hacer algunas afirmaciones válidas, incluso sin necesidad de dar más ejemplos. Es seguro que la mayor parte de la talla se llevó a cabo *avant la pose*. Pero la mayoría de los bloques, si no todos, fueron colocados en su sitio antes de estar totalmente terminados. Los últimos toques, el pulimentado de las superficies y quizá también algunos detalles de orden secundario se dejaron hasta el último momento, hasta ver cómo se acoplaban unos bloques con otros. Y advertimos un curioso desinterés por organizar la cuestión a base de bloques de mármol idénticos, que hubiera sido lo sencillo: pues la entrega, más o menos simultánea, de 163 losas de mármol de distintos tamaños tuvo que hacer estragos en el taller. Pero el artista que llevaba la dirección de la obra había decidido, al parecer, que quería los bloques cortados de tal manera que se adaptaran a las escenas previstas, y un planteamiento de ese tipo requería un enorme y correcto trabajo previo de planificación.

Parece además que los especialistas, los artesanos menores, eran empleados en las partes menos importantes de los relieves —por ejemplo, las cabelleras, las plantas y los árboles, y los elementos arquitectónicos. Estas partes están generalmente terminadas, mientras que los cuerpos —que era el trabajo que correspondía a los maestros más afamados— muestran la labor de puntero en diversas fases. Es decir, tenemos que admitir la existencia de un cerebro organizador —Maitani, evidentemente— que diseñaba, con la ayuda de sus auxiliares, la obra entera y que probablemente encargaba a unos cuantos artistas de primera fila que bosquejaran con el puntero las 163 losas de mármol.

Ya me referí en mi conferencia anterior a que existen dos proyectos sobre pergamino, de principios del siglo XIV, para la fachada de la catedral de Orvieto. Son los primeros diseños de ese tipo, que se sepa, en la historia de la arquitectura italiana. Siempre se ha admitido que uno de esos dos proyectos debe mucho a Notre Dame de París. Vemos, pues, que Francia conserva en estos momentos el mando en materia artística, y que influye tanto a Alemania como a Italia. Y, a la inversa, pienso que estamos en condiciones de concluir que

los usos góticos de planificación que hemos reconstruido en Bamberg y que hemos podido confirmar, con ciertas garantías, en Orvieto, proceden en última instancia del área que debe considerarse como cuna del arte gótico, de la Île-de-France.

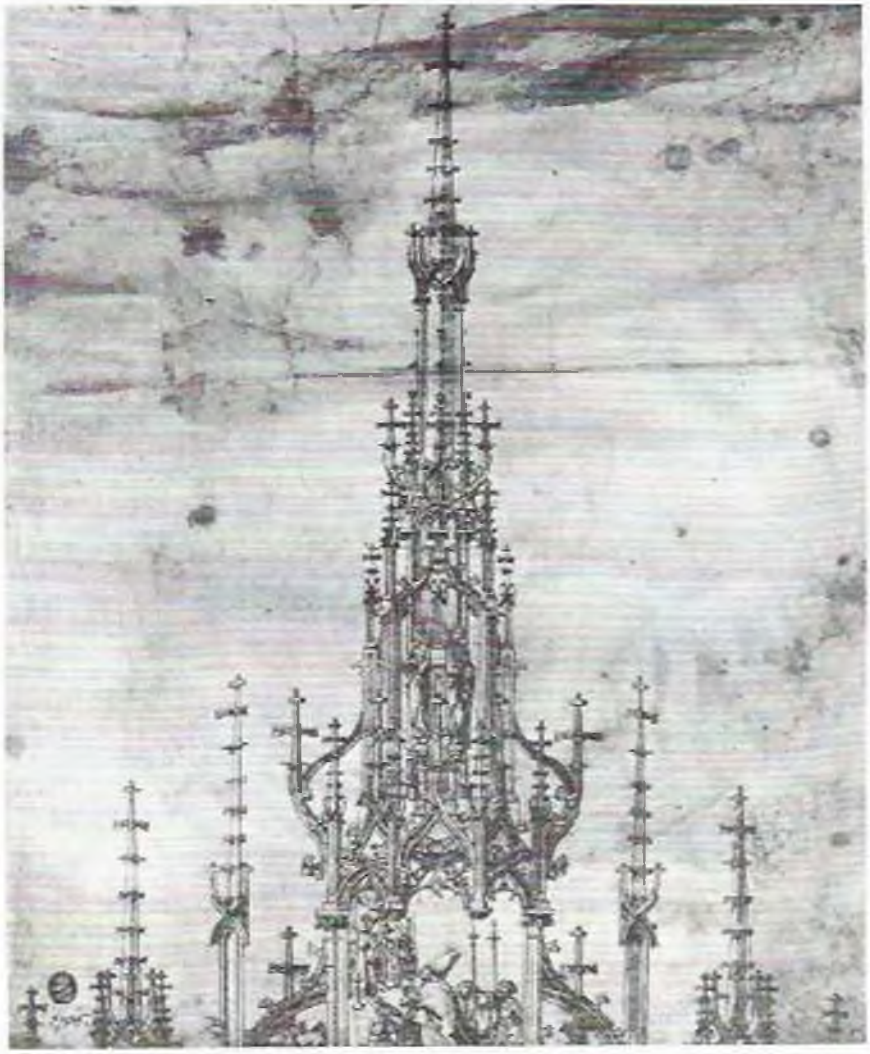
Dejemos ahora los talleres de las catedrales y regresemos a Alemania, donde en el siglo xv hallamos un gótico tardío sumamente vigoroso, un arte que a principios del xvi desemboca en las grandes figuras de Durero, Holbein, Grunewald y Cranach, para morir con el triunfo de la Reforma. La forma y el sentimiento de este arte siguen siendo góticos, pero ya no está ligado a los talleres de las catedrales. En el siglo xv, de hecho, estos talleres ven llegada la hora de su desaparición. El centro se desplaza entonces de las catedrales, de la práctica anónima de sus talleres, a las ciudades y a sus organizaciones profesionales, los gremios. Pronto empezamos a distinguir, en el seno de estas organizaciones, nombres de artistas individuales, aunque quizá más importante que esto para nuestro tema sea que encontremos nuevos hábitos en la práctica de taller, usos que se derivan, o que son expresión, del nuevo ambiente social creado por la empresa privada. El maestro individual y concreto y su cliente —que es con frecuencia, aunque ya no casi exclusivamente, la Iglesia— se convierten así en el núcleo de la creación artística.

La segunda mitad del siglo xv ve también el desarrollo y rápida difusión de las técnicas del grabado en madera y en metal —técnicas muy practicadas en Alemania en fecha bien temprana. El elevado número de copias que podía hacerse de un dibujo y el bajo coste de su distribución encerraban unas posibilidades con las que antes ni siquiera se podía soñar. Los escultores coleccionaban representaciones gráficas, y ya en el siglo xv vemos que estas colecciones formaban parte del material habitual de sus talleres. Numerosas láminas del Maestro E. S., de Schongauer y de Durero sirvieron de modelo a escultores, y había incluso artistas gráficos que realizaban láminas con esta finalidad concreta. Así encontramos a un grabador anónimo —identificable solamente por la letra W— que hacia 1470 realiza un grabado destinado a servir a los tallistas del gótico tardío de modelo para la estructura de sus altares.

A ello debe añadirse que con el paso del tiempo hay un número cada vez mayor de dibujos unidos a obras de escultores, aunque es difícil pronunciarse sobre si los escultores se servían de los pintores o dibujantes para que les hicieran sus diseños o si eran ellos mismos quienes se los hacían. Es más, no sabríamos decir si tales dibujos eran para enseñarlos a los clientes y darles una idea precisa de lo

que tenían que esperar o si eran simplemente modelos para trabajar a partir de ellos.

Esto puede aplicarse también al dibujo que muestra la figura 49, hoy en Munich. Se trata de un diseño asombrosamente preciso, en pergamino y de casi medio metro de altura, que representa la parte superior de un altar esculpido, es decir, arquitectura con figuras escultóricas. Podría dar muchos más ejemplos parecidos, pero debo limitarme a traer aquí solamente uno más, y de un tipo en cierta forma diferente. Se trata de un dibujo, bastante pictórico, de finales del siglo XV, hoy en la colección del Castillo de Coburgo, que representa la *Adoración de los Magos* (figura 50). Es un asombroso estudio para una de las escenas del retablo esculpido, de gran tamaño, que se halla en



49. Diseño para la parte superior de un retablo. Siglo XV.

el Germanisches Museum de Nuremberg (figura 51). La comparación de las dos obras nos convence enseguida de que el grupo esculpido ha perdido en gran parte la intensidad del dibujo. La Virgen, por

50. *La Adoración de los Magos*. Dibujo para una escena de un retablo. H. 1485.

ejemplo, que en éste sigue con una mirada plena de participación el encuentro del Niño con el anciano Rey, en el grupo esculpido parece como si no tuviera nada que ver con la escena, y lo mismo ocurre en otros detalles. Aquí, con toda probabilidad, el escultor

51. *La Adoración de los Magos*. Escena central de un retablo. H. 1485.

hizo su trabajo a partir del dibujo de un pintor. Es revelador, en lo que se refiere a las tradiciones de taller en el gótico tardío, que ese mismo dibujo fuera usado por otro escultor para un grupo distinto, que se halla en el Museo Nacional Bávaro de Munich. En esta nueva

versión escultórica del dibujo en cuestión, en la que falta la figura de José, se han perdido aún en mayor medida el cálido sentimiento y las sutilezas estilísticas que caracterizan al diseño original.

Los ejemplos que acabo de dar arrojan mucha luz sobre los procedimientos empleados en los talleres del gótico tardío, e indican sin duda alguna que los escultores trabajaban a partir de dibujos —ya fueran éstos hechos por ellos mismos o, para ellos, por pintores o dibujantes— o de grabados, en madera u otro material, adquiridos por vía comercial. Estos últimos se iban guardando en el taller con el fin de tener a mano un repertorio de modelos que pudieran utilizarse sin perder un momento en caso de necesidad.

Aunque yo haya hecho hincapié en la ruptura que supone el paso de las logias catedralicias a los talleres llevados por particulares, la realidad es que también hubo una continuidad. Los talleres privados heredaron, sin duda, muchas de las antiguas tradiciones, de forma tal que las técnicas utilizadas en los de fines de la Edad Media arrojan también luz sobre los usos vigentes en las logias catedralicias que los precedieron. Hasta cierto punto parece lógico que sea así, y podría extenderme sobre este tema casi *ad infinitum*. Sin embargo, voy a referirme solamente a un caso: en Inglaterra ya casi no había edificación monástica hacia el 1500, de tal forma que las autoridades parroquiales y capitulares apenas tenían necesidad de canteros. Pero la Corona sí les necesitaba, y luego, a finales del reinado de Isabel, la Corona fue en gran medida reemplazada por la nobleza y la *gentry*. Este hecho basta, pues, para demostrarnos la existencia en todo momento de una cierta continuidad.

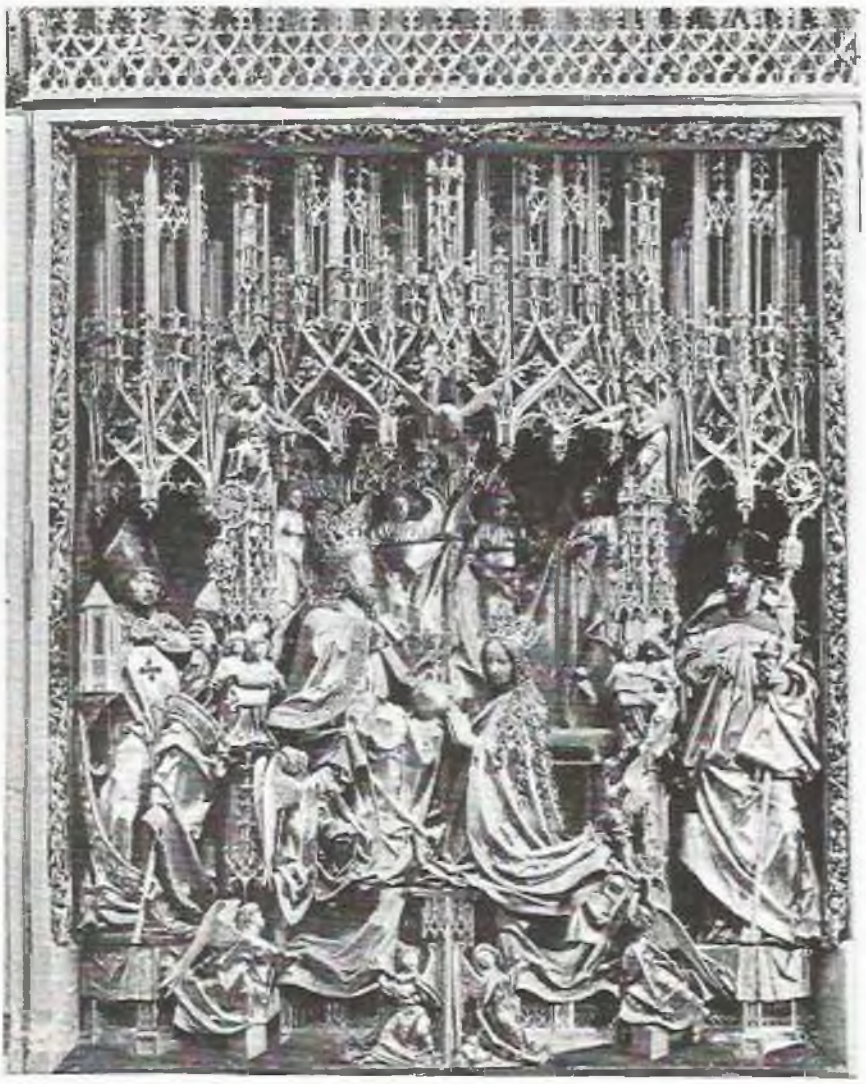
Regresemos una vez más a Bamberg para hacer una consideración final del estado de cosas característico del gótico tardío (figura 52). En la nave sur de la catedral hay un enorme retablo de madera, compuesto de un escena central de grandes dimensiones, que representa el *Nacimiento de Cristo*, y dos alas, cada una de las cuales, la mitad de grandes que la parte central, consta de dos escenas de su vida. Este altar es obra de un genio extraordinario, Veit Stoss, al que ahora se disputan alemanes y polacos, pues trabajó durante veinte años (entre 1477 y 1499) en Cracovia, pero nació cerca de Nuremberg y en esta ciudad pasó la mayor parte de su larga vida. Siempre en apuros, Veit Stoss sufrió numerosas penas de prisión. Los concejales de la ciudad de Nuremberg dijeron de él que era «un ciudadano descontento y de mal natural» y «hombre parlanchín y de mente confusa». Tras su muerte, acaecida en 1533, cuando contaba al menos 86 años, siguieron los litigios; uno de ellos, por ejemplo, acerca del precio del altar de Bamberg, encargado originalmente por su propio

52. Veit Stoss: Retablo de la catedral de Bamberg. Siglo XV.

hijo, Andreas Stoss, por entonces prior del Monasterio de los Carmelitas de Nuremberg.

Las enormes dimensiones del altar de Bamberg son características de unos cuantos retablos que hallamos en el sur de Alemania y en Austria, tales como el espléndido altar de San Wolfango, cerca de Salzburgo, que fue realizado por Michael Pacher entre 1471 y 1481 (figura 53). Pacher era pintor y escultor, y el altar de San Wolfango, que tiene unos ocho metros y medio de alto y unos cuatro y medio de ancho, consta de escenas esculpidas y escenas pintadas. Entre este altar y el de Stoss hay una diferencia que salta inmediatamente a la vista: el altar de Pacher brilla y arroja destellos de color, del color gótico original, mientras que el de Stoss no está pintado.

Se ha sostenido a este respecto que este último también debería haberse pintado en su día, pero que la falta de dinero y otras dificultades impidieron su terminación. Los especialistas alemanes, sin embargo, tienden ahora a pensar que, aunque el altar se quedó sin terminar y no llegó a hacerse el proyectado remate arquitectónico, se tenía pensado no darle color, pues se conserva un memorándum, escrito personalmente por el prior, que dice de forma muy explícita: «No se convencería fácilmente a ningún prior de que hiciera pintar el



53. Michael Pacher: Retablo de San Wolfango, escena central. 1471-1481.

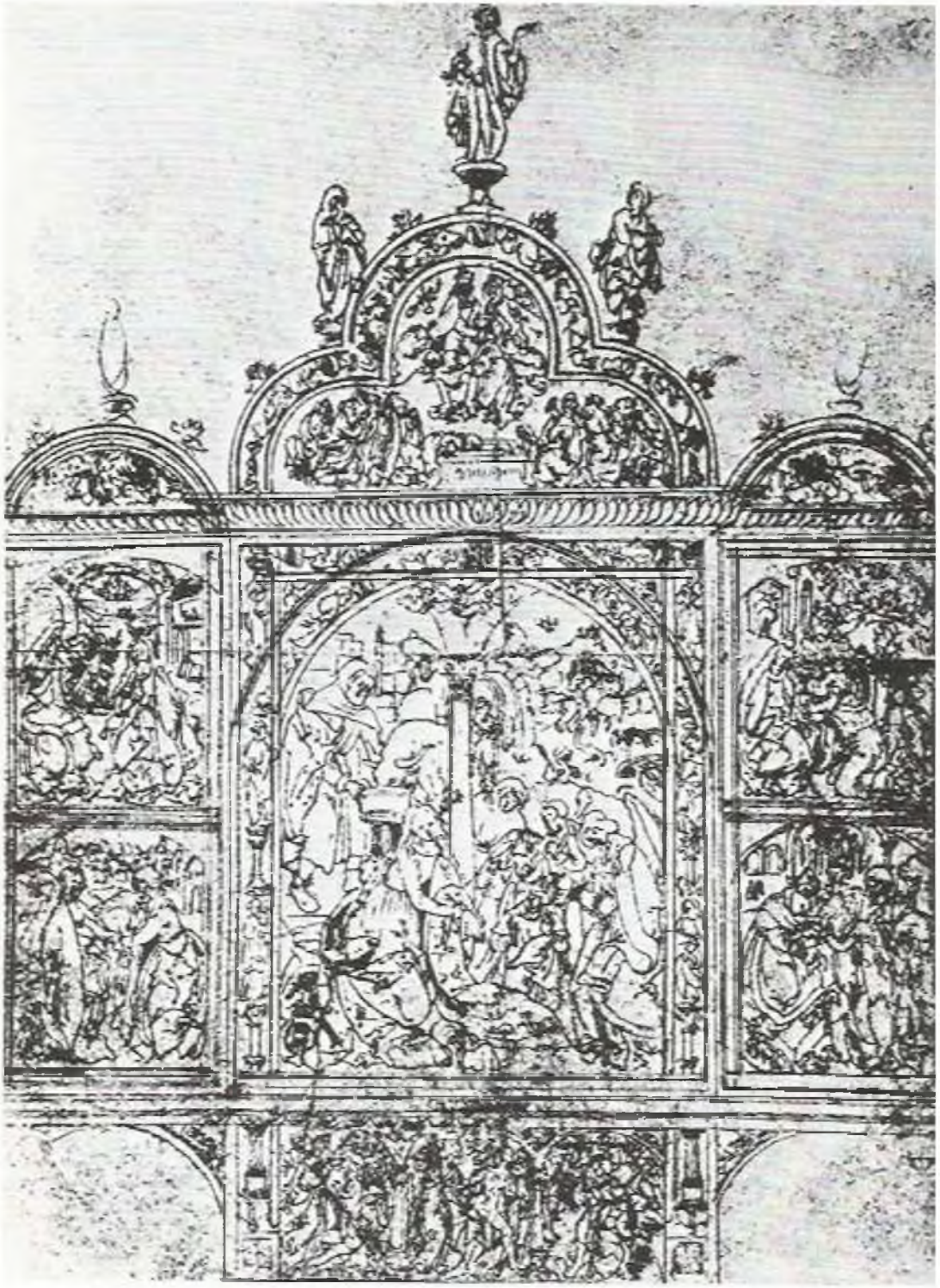
altar, pues todos los maestros que son expertos en esta materia darían razones suficientes para prescindir del color. El altar fue realizado entre 1520 y 1523, y es evidente que en esa época el movimiento antipolicromía del Renacimiento italiano ya había hecho impacto en la Europa del norte.

En realidad, hay un retablo alemán anterior al de Stoss que fue dejado sin pintar de forma deliberada —creo que es el caso más antiguo en que se da esta circunstancia—: se trata del gran retablo de Creglingen, cerca de Würzburg, obra de Tilman Riemenschneider (figura 54). Este altar, que con su remate gótico mide más de diez metros y medio de altura, suele fecharse generalmente entre 1505 y 1510. Pero hay al menos un asomo de diferenciación colorística

54. Tilman Riemenschneider: Retablo de Creglingen. 1505–1510.

en el altar de Riemenschneider: los elementos arquitectónicos y decorativos están tallados en un pino de tono rojizo, mientras que las figuras están hechas en una madera de tilo mucho más clara. Riemenschneider no era un enemigo acérrimo del color; la mayoría de sus obras están total o parcialmente pintadas, como su temprana *Virgen con el Niño* de Viena, y sus retratos están animados por el realismo con que aparecen pintados los ojos, como en la magnífica cabeza de la tumba del Obispo Rodolfo de Scherenberg, en la catedral de Würzburg.

En el Instituto Arqueológico de Cracovia se conserva, por suerte, el diseño de Veit Stoss para el altar de Bamberg (figura 55). El dibujo está hecho sobre pergamino y tiene un poco menos de cuarenta centímetros de alto. Se trata con toda seguridad del dibujo que se solicita en el contrato de 13 de julio de 1520. Su autenticidad, desde que fuera publicado en 1912, nunca ha sido puesta en duda. Es una obra única, pues no ha llegado hasta nosotros ningún dibujo de este tipo de Pacher, ni de Riemenschneider o cualquier otro de los grandes escultores alemanes. Es interesante compararlo con el altar terminado.



55. Veit Stoss: Diseño para el retablo de Bamberg. H. 1520.

Se ve entonces que Veit Stoss siguió su diseño en líneas generales, pues en el contrato se señalaba la obligación que tenía de hacerlo así. Pero a la vez se movió con la suficiente libertad como para variar el diseño y la composición —señal de que no consideraba el dibujo más que como un documento de orientación, que no debía llegar a significar un impedimento para su libre e imaginativa forma de tallar la madera. Por cierto, se conservan también dos apuntes suyos —sin relación alguna con este altar—, que nos dan una idea de su extremada destreza como dibujante, y que indican que, sin duda alguna, tuvo que realizar numerosos trabajos a pluma.

El dibujo preparatorio para el altar de Bamberg es una obra de capital importancia, pues hace que en este caso poseamos el contrato, el dibujo que en él se pide y la obra esculpida definitiva. Es una feliz coincidencia que se produce al final de un largo período en el que, sin duda, cientos y cientos de casos similares precedieron a éste.

Hemos llegado así, ciertamente, al término de una época. Observen el remate que Veit Stoss diseñó para su altar: ya no es el remate típico del gótico tardío, con su ingeniosa talla de filigrana, sino un sencillo remate renacentista, de simples arcos rebajados que tienen por finalidad coronar el conjunto. De este punto tendremos que pasar, pues, a ocuparnos del escultor en el Renacimiento.

Capítulo 4

El Renacimiento
Alberti, Gaurico y Leonardo

Los cambios que tuvieron lugar durante el movimiento que llamamos Renacimiento fueron de una naturaleza tan fundamental que acabaron por provocar nada menos que la aparición de un nuevo tipo de hombre. Yo me cuento entre los estudiosos que ven en el movimiento renacentista los albores de la modernidad, incluidas algunas de sus dudosas ventajas.

Aquí sólo puedo, lógicamente, insinuar algunos de los problemas del Renacimiento, aquellos que puedan tener para nosotros un interés más directo. No cabe dudar en absoluto del inesperado despertar que, durante la primera década del siglo XV, experimentaba un pequeño círculo de maestros florentinos. Surgía entonces entre ellos la concepción de un nuevo tipo de artista, de un artista esencialmente diferente de los artesanos y trabajadores manuales de épocas anteriores, de un artista que es consciente de sus poderes intelectuales y creativos y que considera esas dotes especiales como un don de los cielos que solamente se concede a unos cuantos elegidos. El *locus classicus* en lo que respecta al nuevo ideal de artista es el tratado *De la pintura*, de Leone Battista Alberti, escrito en 1435. En él explica Alberti, con todo detalle, qué clase de hombre debe ser el artista moderno, así como las dotes morales y científicas que debe poseer. E insiste en la necesidad de dar a la profesión de artista una sólida base teórica.

En el orden de cosas medieval, las artes visuales estaban al mismo nivel que las artes mecánicas, y no que las liberales, cuyo campo se limitaba entonces a las ciencias lingüísticas y matemáticas. Así, la nueva raza compuesta por pintores, escultores y arquitectos luchaba por ser admitida entre las artes liberales y por situarse al mismo nivel que la de retóricos, poetas y estudiosos de la geometría. Y como artista liberal que era, el miembro de este nuevo grupo tenía que reconocer la base científica de su arte, prepararse teóricamente

y, dentro de lo posible, hacer incluso alguna contribución a la teoría de dicho arte. A partir de entonces, pues, las consideraciones teóricas acompañan la práctica del arte o, para ser más exacto, es un artículo de fe para los artistas de vanguardia que la práctica debe basarse en una teoría. Desde este momento no solamente tendremos que averiguar qué es lo que *hacen* los escultores, sino también qué piensan y qué dicen, o al menos qué es lo que sus portavoces literarios expresan en palabras.

Ocurre así que Alberti, que es escritor, humanista, erudito, teórico, filósofo y pensador original, arquitecto y escultor —en una palabra, representante temprano del hombre universal del Renacimiento—, se impone a sí mismo la tarea de sentar las bases teóricas de las tres artes. Nada más finalizar su tratado *De la pintura*, así, concibe sus *Diez libros de la arquitectura*. Esta voluminosa obra, escrita a lo largo de un prolongado período de tiempo y acabada en los primeros años de la década de 1450, tuvo una influencia no menos penetrante que su tratado *De la pintura*, anterior a éste en unos quince años. Su tratado sobre escultura, titulado *De statua*, no pertenece sin embargo a la misma categoría que los otros dos, pues es muy breve y parece sumamente especializado. Es posible que el lector moderno lo halle desconcertante y abstruso, y por eso apenas es leído o mencionado por los historiadores del arte. Hay una traducción italiana, del latín original, de 1568, una traducción inglesa de 1733 y una edición alemana, muy fiable, publicada en 1877. Hará unos cincuenta años que Panofsky comentara brevemente algunos aspectos de esta obra, y recientemente ha crecido el interés por ella. Se ha demostrado que no es el último de los tres tratados, como siempre se había supuesto, sino el primero, fechándose su composición a principios de la década de 1430, hecho éste que puede explicar también algunos de sus defectos.

Examinemos un poco más de cerca este tratado. Alberti empieza haciendo una breve consideración acerca de las motivaciones que condujeron a los primeros intentos de imitar tridimensionalmente la naturaleza. De ahí pasa a definir las artes plásticas e inmediatamente después hace una diferenciación que es de la máxima importancia para nuestro tema. Los que trabajan en cera o yeso, dice, proceden añadiendo material o quitándolo. Les llamamos modeladores, mientras que a los que solamente quitan material y sacan a la luz la figura humana potencialmente escondida en el bloque de mármol les llamamos escultores. Aunque Alberti sigue en esto a Plinio y a Quintiliano, nadie antes que él había expresado con tanta claridad la diferencia que existe entre el modelador y el escultor (o tallista).

Durante más o menos los cinco siglos siguientes, los escultores

tienen en mente esta división. Más bien les atormenta, casi podría decirse que les persigue, pues raras veces son capaces de advertir con la misma ecuanimidad que Alberti la diferencia que les separa de los modeladores. Tanto éstos como los tallistas, nos dice Alberti, intentan igualmente crear apariencias de formas naturales. Y continúa diciendo que no estarían tan a menudo equivocados en sus obras si siguieran las reglas y las enseñanzas que él les ofrece. Pues cada arte y cada ciencia tiene sus reglas y sus principios propios, continúa, y el escultor que los conozca reducirá las posibilidades de error. Y ya que su objetivo es la imitación de la naturaleza, el escultor ha de advertir que la imitación tiene dos aspectos: tenemos que admitir que hay universales y particulares. Todos los seres humanos tienen un aspecto parecido, pero al mismo tiempo no hay dos iguales.

Según el propio método de Alberti, los requisitos previos para la obtención de la semejanza son la *dimensio* y la *finitio* (que podrían traducirse, más o menos, por medida y definición). La medida puede conseguirse mediante el empleo de dos instrumentos: la *exempeda*, una regla recta y modular para medir longitudes, y un par de escuadras móviles de carpintero, para medir diámetros. Con su ayuda, el escultor puede determinar con precisión matemática el tamaño exacto de cualquier parte de su modelo. Pero aunque la medida garantiza unas anotaciones fiables en lo que se refiere a la relación de una parte del cuerpo con otra y con el conjunto, de esta forma solamente pueden determinarse universales. Para determinar particulares se precisa la *finitio* o definición, que es el método por el cual se determinan los perfiles de una figura en movimiento, con todas sus cavidades y protuberancias. Esta definición se efectúa con la ayuda de otro instrumento, que Alberti llama *definitor*. Consiste éste en un disco circular al que está unida una varilla giratoria de cuyo extremo pende una plomada. Con el uso de este aparato puede determinarse cualquier punto del modelo. Alberti elige como ejemplo una estatua recubierta de arcilla. El *definitor* permite al escultor hallar en esta estatua cualquier punto dado haciendo en la arcilla un agujero de la profundidad deseada. Pero Alberti nunca habla explícitamente del traslado mecánico del modelo al mármol. Aunque, dado que el peso de su argumento consiste en proponer que una imitación de la naturaleza científicamente fiable sólo puede conseguirse mediante la utilización de métodos mecánicos de comprobación, y dado que, además, está prácticamente describiendo el método de sacado de puntos, yo sugiero que Alberti tenía en mente métodos mecánicos de traslado. De hecho, una reconstrucción de su *definitor* se acercaría mucho, ciertamente, a la moderna máquina de sacar puntos (véase la figura 17, en la página 38).

Nadie antes que él había hablado de escultura de esa manera. Puede ser cierto que gran parte de lo que él sugería resultara demasiado engorroso para los escultores vulgares, pero no olvidemos que frecuentaba a artistas y escultores sofisticados, que dedicó su *De la pintura* a Brunelleschi, que tenía en gran estima a Ghiberti y a Luca della Robbia y que llamaba a Donatello su *amicissimo*. No podemos dudar por ello que su tratado fuera leído y que posiblemente causara un gran revuelo en los círculos de vanguardia. Pero, ¿en qué medida influyó esta obra en la práctica normal? No es posible dar a esta pregunta una respuesta concluyente, pues, como ya he dicho, los historiadores del arte no han hecho excesivo caso del tratado y, por lo tanto, tampoco se han ocupado de su influencia. No obstante, sí que pueden hacerse algunas observaciones de cierta pertinencia para nuestro tema. Leonardo conoció el *De statua* de Alberti. Probablemente estudió a fondo todos los tratados de Alberti que llegaron a sus manos. En cualquier caso, Panofsky ha reconocido que uno de los dibujos del Códice Vallardi de París, copiado evidentemente del original de Leonardo por uno de sus discípulos, estaba proporcionado según el sistema de la *exempeda* de Alberti. No hay que sorprenderse, pues, de hallar a Leonardo experimentando con un método mecánico de puntos. La descripción que hace en el manuscrito A del Instituto de Francia de París (fechado en los primeros años de la década de 1490) es a este respecto clara como el agua. Leonardo escribe:

Si queréis hacer una figura de mármol, haced primero una de barro. Cuando la hayáis terminado, dejadla secar y colocadla en una caja que sea lo suficientemente grande como para que, una vez sacada la figura de barro, quepa en ella el bloque de mármol en el que pretendéis tallar la figura correspondiente a aquélla. Una vez colocada ésta en el interior de la caja, introducid en ella, por unos agujeros hechos en las paredes, unas pequeñas varillas de color blanco, y empujadlas hasta que toquen la figura, cada una de ellas en un punto diferente. Pintad luego de negro la parte de las varillas que quede fuera de la caja y marcad cada varilla y su agujero con una misma señal, de forma que más tarde cada una vaya al sitio que le corresponde. Sacad después de la caja la figura de barro y poned en ella el trozo de mármol, quitando en él la materia necesaria para que todas las varillas entren en los agujeros hasta donde marcan las señales...

El texto original va acompañado de un pequeño esquema que ilustra en líneas generales la detallada explicación escrita.

El método de «caja y varillas» de Leonardo es mucho más simple que el *definitor* de Alberti. De hecho, es tan puramente mecánico que hasta el más torpe operario de taller hubiera sido capaz de emplearlo. Pero, ¿era utilizable en la práctica? Sí, podría haberse utilizado

en obras pequeñas o muy pequeñas, aunque yo, personalmente, no veo muy bien cómo Leonardo creía que se podía «cincelar el bloque con gran facilidad» (son palabras suyas, cerrando el pasaje) sin tener que repetir, un infinito número de veces, el juego de sacar el bloque de la caja y volverlo a poner en su interior inmediatamente después.

Para hombres como Alberti y Leonardo, los métodos mecánicos de traslado representaban un auténtico desafío científico. Aunque sus formas de razonar eran diferentes —ya se hablará más ampliamente de Leonardo—, ambos dedicaron sus energías a concebir un arte basado en hechos objetivos y verificables: los métodos mecánicos de traslado proporcionaban una versión o copia intachablemente correcta de otra imagen. No parece probable que ningún otro escultor haya experimentado con este problema durante los sesenta años que median entre los sugestivos aparatos de Alberti y de Leonardo. Una vez formulado, el problema del control mecánico no va a desaparecer ya ni del ambiente ni de las reflexiones de los artistas, de manera que es posible que los escultores se sintieran atraídos por él más por razones prácticas que filosóficas.

Me gustaría presentarles ahora un ejemplo que recientemente me ha desconcertado de forma considerable. En la National Gallery de Washington hay un pequeño relieve de Desiderio da Settignano que representa a *San Jerónimo en el desierto* (figura 56) y que ha sido siempre, de la colección de escultura de este museo, la obra favorita del público. El descubrimiento de este relieve ni data de antiguo ni es por ningún otro concepto revelador: fue hallado en Florencia a finales de la década de 1880, y se atribuyó inmediatamente a Desiderio. Aunque no hay prueba documental alguna para esta atribución, ningún otro nombre reivindica con tanta fuerza como el de Desiderio la autoría de la figura amable y piadosa del Santo, ante cuya plegaria la figura de la Cruz parece inclinarse con igual gentileza. Sólo con Desiderio puede asociarse ese aire ingenuamente sincero y de total entrega que tiene el San Jerónimo, cuya expresión es inseparable de unos valores escultóricos extraordinariamente refinados. De todas las obras que hoy consideramos suyas es característico un tratamiento de calidades muy delicado, casi exquisito, tratamiento que las separa de las obras, más vigorosas, de sus contemporáneos. Desiderio murió, a la edad de 35 o 36 años, en 1464, y hay razones de peso para fechar esta obra poco tiempo antes de su muerte.

Pero ocurre que hace unos años apareció en Florencia un segundo relieve de mármol, absolutamente idéntico a éste, que fue comprado por un coleccionista de Nueva York (figura 57). En la primavera de 1970 se pudo realizar una confrontación de las dos obras. Ambas

56 y 57. Desiderio da Settignano: *San Jerónimo en el desierto*. H. 1460.

miden 43 por 55 centímetros y ambas se corresponden entre sí hasta el punto de que unas cuantas medidas internas, elegidas al azar y tomadas con compases grandes, resultaron ser prácticamente idénticas. Pero aunque la figuración se corresponde de esta manera en ambas,

hay algunas diferencias que debo mencionar. La versión de Washington tiene la superficie levemente brillante y reluciente, una suavidad y un *sfumato* de los que carece la segunda versión, ligeramente más vigorosa y de perfiles más rotundos. Además, al atractivo de estas calidades de superficie la versión de la National Gallery añade una pátina pardusca que da a la piedra un aspecto similar al del alabastro. La otra versión, por el contrario, tiene una superficie blanquecina, o más bien de un color gris claro. Esta segunda versión presentaba también unas manchas de óxido en su mitad inferior derecha, manchas que fueron tratadas con ácido, erosionándose la superficie en algunas zonas por causa de este tratamiento.

¿Cómo puede explicarse la existencia de estas dos versiones idénticas? ¿Son ambas falsificaciones modernas, y seguirán apareciendo de vez en cuando versiones idénticas en el mercado artístico florentino? ¿O es esta segunda versión una reproducción moderna en mármol? Por mi parte tengo una certeza grande, incluso absoluta, de que hay que excluir del caso la posibilidad de un fraude. Al intentar resolver este problema me encontré con una vieja fotografía, tomada en la década de 1890, de un vaciado que se había hecho del relieve de la National Gallery antes de partir de Florencia para su destino (figura 58) —en aquella época, la magnífica casa solariega de un aristócrata ruso-báltico (pues la obra no llegó a los Estados Unidos hasta después de la Revolución Rusa). La fotografía revela que el ejemplar de la National Gallery tenía una superficie diferente, de perfiles mucho más rotundos, cuando se hizo el vaciado. La suavidad y el *sfumato* que presenta ahora su superficie han de considerarse, pues, como «adquisiciones» relativamente recientes, producto de repetidas operaciones de limpieza y lavado. Así, el relieve tenía originalmente un aspecto mucho más tajante, más dibujado y menos pictórico que hoy. Esto significa también que las superficies de las dos versiones eran entonces mucho más parecidas de lo que son ahora.

Hay otro punto que debemos también considerar. En contraste con las formas de vida urbana de siglos anteriores, empezó a desarrollarse a partir del siglo XIV, en las avanzadas ciudades-estado italianas, y especialmente en Florencia, una tendencia, rápidamente creciente, hacia formas de vida civilizadas y confortables. En el siglo XV, muchos florentinos de clase media alta estaban orgullosos de poseer una casa atractiva: los cofres de novia *(cassoni)*, llenos de color, los cuadros de gabinete, los pequeños altares, las estatuas y los relieves se fueron así incorporando cada vez más al mobiliario habitual de una casa. La escultura destinada a este fin debía tener un precio razonable, apareciendo así un tipo especial de producción (a la que Charles

58. *San Jerónimo en el desierto.* Vaciado de la obra de Desiderio da Settignano.

Seymour ha dado el nombre, muy apropiado, de producto comercial) de vaciados de bajo precio en estuco, cartón piedra o terracota, y realizados a partir de moldes de piezas. Se trataba por regla general de reproducciones de obras en mármol de maestros reconocidos, y probablemente existían talleres especiales dedicados a esta clase de trabajo. Aunque entre estas obras realizadas en material poco duradero hay algunas de alta calidad, e incluso de muy alta, lo normal es que su carácter derivativo sea manifiesto y que se reconozcan fácilmente los pasos que llevan del original a las formas atenuadas de la reproducción.

Aunque dando un rodeo, volvemos así de nuevo a los relieves de Desiderio. No hay duda de que estos dos mármoles no pueden ser original y reproducción, pues la alta calidad de ambos no nos permite llegar a esa conclusión. Yo sólo he podido hallar una explicación sensata: Desiderio tenía que satisfacer a dos clientes, ambos deseosos de poseer ese mármol cuyo dibujo preparatorio probablemente habían visto en el taller del escultor. Cronológicamente, nos hemos detenido en un punto intermedio entre los experimentos de Alberti y los de Leonardo, y sugiero que el propio Desiderio anduvo experi-

59. Miguel Angel: *David*. 1501.

mentando en el caso de estas dos obras con algún método de puntos, con algún método mecánico de asegurar la completa correspondencia entre ambas versiones. Aunque he de decir, sinceramente, que tras haber empleado mucho tiempo en intentar resolver este misterio no estoy totalmente seguro de que a ustedes esta conclusión les parezca tan convincente como a mí me lo parece.

Irving Lavin se ocupaba recientemente, en un interesante artículo, de otro caso que sugiere la utilización de un método mecánico de traslado por la misma época exactamente, 1464. El *David* de Miguel Angel (figura 59) fue realizado partiendo de un enorme bloque de mármol utilizado originalmente por Agostino di Duccio para una figura gigante que le habían encargado las autoridades de la catedral de Florencia. Como nos informan unos documentos de la época, la estatua de Agostino iba a ajustarse a un modelo hecho en cera. Pero Agostino fracasó en su intento de ampliar a tamaño gigante lo que debía ser un pequeño modelo de cera: el bloque de mármol permaneció así, *male abozatum* (bosquejado de mala manera), en el taller de la catedral durante casi cuarenta años. Es probable que para la operación de ampliar el modelo a enorme tamaño Agostino utilizara el método mecánico descrito y recomendado por Alberti o cualquier dispositivo mecánico similar y derivado de aquél, pues en el margen del documento que recoge la entrega del viejo bloque a Miguel Angel aparece la siguiente anotación: «El citado Miguel Angel empezó a trabajar en el antedicho gigante la mañana del 13 de septiembre de 1501, aunque unos días antes, el 9 de septiembre, y con uno o dos golpes de cincel, quitara una especie de nudo (o de protuberancia) que la figura tenía en el pecho». Lavin se pregunta si este *nodus* no sería en realidad un punto, un saliente de mármol dejado por Agostino como referencia fija para calcular las proporciones de su coloso a partir de las del modelo.

Sigue siendo difícil, en cualquier caso, llegar a unas conclusiones absolutamente definitivas en lo concerniente al empleo de procesos mecánicos en el siglo XV. El fragmento que antes cité de los cuadernos de notas de Leonardo indicaba, no obstante, que a finales de siglo hombres de su categoría se ocupaban ya del tema. Es interesante mientras tanto volver la vista atrás y regresar a los comienzos del siglo XV florentino. El relieve de Nanni di Banco que muestra la figura 60 data de poco después de 1410. Nanni, contemporáneo de Donatello y devoto entusiasta de la escultura antigua, es uno de los fundadores de la escultura renacentista y tiene una intervención importante en la decoración de las hornacinas de Orsanmichele, la iglesia de los gremios florentinos. Este relieve se halla bajo la hornacina correspondiente al Gremio de Canteros y Tallistas de madera. La

60. Nanni di Banco: Relieve de la iglesia de Orsanmichele. Después de 1410.

escena no es muy distinta de otras que hemos visto antes, pertenecientes a la última parte de la Edad Media. A la derecha puede verse a un escultor trabajando en un *putto*, que aparece apoyado en la posición inclinada que ya conocemos de otros ejemplos. El escultor empuña un martillo de desbastar, con el que evidentemente está quitando material de la parte posterior del bloque del cual se ha tallado el *putto*, ya casi terminado. A la izquierda está un cantero, que tiene ante él un capitel, producto de su trabajo. En la mano tiene una escuadra de carpintero. Los dos están trabajando la piedra directamente, y los dos visten parecidos monos de trabajo, detalles ambos que indican que tenían la misma categoría como miembros del gremio.

Dicho de paso, al yuxtaponer el erudito interés de Leonardo por el traslado mecánico a una representación como ésta, aún ligada esencialmente a los hábitos medievales, no pretendo que saquen ustedes la impresión de que un abismo separa irremediablemente el principio y el final del siglo. El propio Leonardo enlaza calladamente con las concepciones tradicionales cuando afirma que «la escultura no es un ciencia, sino un arte sumamente mecánica, pues el escultor ha de trabajar duro bajo el sudor de su frente».

En su muy conocido *Paragone*, esa Comparación de las Artes que durante mucho más de un siglo tanto estimuló a los artistas del Renacimiento, Leonardo situaba la pintura, sin dudarlo, por encima de la escultura. «El trabajo del escultor» —dice— «implica un mayor esfuerzo físico, mientras que el del pintor supone un mayor esfuerzo mental... El escultor, al tallar su estatua del mármol o de otra piedra en la que aquélla se halla potencialmente escondida, ha de quitar

las partes superfluas y sobrantes con la fuerza de sus brazos y los golpes del martillo, lo cual es un ejercicio evidentemente mecánico...» Nos imaginamos perfectamente al padre de Miguel Angel empleando, por la misma época, los mismos argumentos. Según la reflexión de Leonardo, la invención de un método práctico de sacar puntos ayudaría a reducir el trabajo manual del escultor, pues permitiría que le sustituyeran sus ayudantes sin peligro alguno de que estropearan la obra. Con el paso del tiempo, las argumentaciones de este tipo irán apareciendo con una frecuencia cada vez mayor.

La idea del traslado por medios mecánicos estaba estrechamente ligada a la existencia de un modelo: el modelo preparatorio era un requisito inevitable. Esto es obvio, y Alberti y Leonardo hablan de los modelos como de algo normal. Y aparecen ya mencionados en contratos y documentos, como ocurre en el caso de la estatua colosal de Agostino di Duccio de que antes nos ocupábamos. Incluso se conservan algunos modelos preparatorios de la segunda mitad del siglo XV. El de la figura 61 es un modelo de terracota para el cenotafio del Cardenal Niccolo Forteguerri, en la catedral de Pistoia, cerca de Florencia, que le fue encargado a Verrocchio en 1476. Este no terminó personalmente la obra, y hay en ella numerosos añadidos posteriores, pero el modelo, actualmente en el Victoria and Albert Museum de Londres, nos permite hacernos una buena idea de cuáles eran sus propósitos. El modelo en cuestión no es, con toda probabilidad, obra directa de Verrocchio, sino de un ayudante de su taller. El problema de la autenticidad ha provocado una buena cantidad de literatura, pero no es ése el tema que ahora a mí me interesa, sino el de mostrar el grado de terminación que podemos hallar en, o esperar de, un modelo del Quattrocento.

Con toda tranquilidad puede decirse que, en general, el empleo de modelos tridimensionales en la preparación de una obra escultórica representa un nuevo punto de partida, un nuevo enfoque que no puede separarse de la aparición de los talleres individuales, de estilos y métodos igualmente individuales, de una tendencia a disociar invención y ejecución, de un desplazamiento, en suma, del acento en el proceso creativo, que del objeto terminado pasa ahora a colocarse sobre los primeros destellos de inspiración. Desde el punto de vista de nuestros días podría parecer que esta evolución era inevitable, pero en el siglo XV, e incluso en la primera mitad del XVI, tales ideas no eran más que posibilidades enterradas aún en la práctica tradicional. Además, parece ser que al principio la voluntad de búsqueda de un nuevo camino se limitó en gran medida a Florencia. Ya hemos visto cómo en Alemania, en la época de Donatello y Verrocchio,

61. Modelo de terracota para el cenotafio del cardenal Niccolò Forteguerri, de Verrocchio. H. 1476.

las obras escultóricas se preparaban exclusivamente mediante dibujos, y muchas veces mediante dibujos realizados por pintores, dibujantes y artistas gráficos. Hasta cierto punto es posible que esto pueda aplicarse también a Italia, sin contar Florencia, al menos durante la primera mitad del siglo xv. E incluso cuando era el propio escultor el autor del dibujo, la utilización de modelos parece ser desconocida.

Les voy a poner ahora un ejemplo importante y bien documentado. El 15 de diciembre de 1408 la ciudad de Siena le encargó a Jacopo della Quercia que, en palabras del contrato, «realizara una fuente

62. Jacopo della Quercia: Diseño para la Fonte Gaia, mitad izquierda. 1409.

de 28 pies de alta y 8 de ancha, con esculturas, figuras, follaje, cornisas, escalones, pilastras y escudos de armas, e hiciera, o mandara hacer, un dibujo de la antedicha fuente en el Salón de Consejos del Palazzo Pubblico». Se ha supuesto que el dibujo en cuestión era uno de gran tamaño, quizá casi de tamaño natural, realizado en la pared del gran salón a beneficio de la comisión responsable. Un mes más tarde, el 22 de enero de 1409, hay un nuevo contrato. En él se amplía el proyecto original y se sube el precio, acompañándolo de «un nuevo diseño, dibujado en una hoja de papel vitela por el propio maestro Jacopo», dibujo que quedó depositado en casa del notario que redactara el contrato. Tras muchas dificultades se realizó la fuente, finalizándose en 1419. De ella se conservan fragmentos en el Palazzo Pubblico, y en el siglo XIX se colocó una copia en el lugar original, en la gran Piazza, delante del Palacio. Por una extraordinaria buena suerte, se conserva la mayor parte del dibujo en papel vitela de 1409. La mitad derecha de este dibujo (figura 63) llegó al Victoria and Albert Museum en el siglo XIX; la izquierda (figura 62) se descubrió a principios de la década de 1950, y fue comprada por el Metropolitan Museum. Y falta un pequeño fragmento del centro.

Los especialistas en Della Quercia han estudiado los problemas que plantea el recién recuperado dibujo. El proyecto que se representa

63. Jacopo della Quercia: Diseño para la Fonte Gaia, mitad derecha. 1409.

en él no coincide totalmente con la fuente tal y como ésta fue realizada. No hay necesidad de que entremos en ese lado de la cuestión, pues lo que me interesa hacer constar aquí es lo siguiente: primero, este dibujo fue realizado para el cliente, y tiene la validez de un documento legal. Segundo, hay otro caso —la decoración escultórica de la portada principal de San Petronio, en Bolonia (1425)— en el que Della Quercia preparó también «personalmente» y firmó un dibujo a pequeña escala; a partir de este apunte un pintor realizó un mural de tamaño natural a beneficio de la comisión encargada. En este caso, pues, sabemos de un apunte que Della Quercia pudo haber hecho teniendo en mente un doble propósito: como un estudio para él mismo y, a la vez, como base para la ampliación que debía someter a sus clientes. Y tercero, en ninguno de los documentos referentes a Della Quercia se habla de modelo alguno. Está claro que su forma de preparar las obras está aún cerca de la tradición medieval —a pesar del hecho de que su obra posterior, especialmente la de San Petronio, fuera tan progresiva, vigorosa y personal que incluso Miguel Angel se sintió profundamente impresionado por ella.

De estos primeros años del siglo XV quiero una vez más pasar al final del siglo y a Leonardo. Quizá algunos de ustedes conozcan ya los términos en que está redactada la carta en que Leonardo,

64. Leonardo: Estudio para el monumento Sforza. H. 1482.

por entonces en Florencia y con treinta años de edad, ofrece sus servicios a Ludovico el Moro, duque de Milán. Entre las muchas cosas que es capaz de hacer, escribe: «Sé igualmente realizar esculturas en mármol, bronce o barro, y también pintar, en lo que mi obra puede compararse con la de cualquier otro artista, sea quien sea.» Es más, promete concretamente ser capaz de llevar a cabo el monumento ecuestre dedicado al padre del duque, Francesco Sforza, planeado hacía ya unos años.

Leonardo marchó pues a Milán, a trabajar en el monumento Sforza. Iba a ser una monumental obra en bronce, de un tamaño más de dos veces mayor que el *Gattamelata* de Donatello. En 1493 se exhibió públicamente el enorme modelo en barro del caballo, sin jinete, pero nunca llegó a hacerse el vaciado. En 1499 los franceses, al mando del general italiano Giacomo Trivulzio —enemigo a muerte de los Sforza—, tomaron Milán, y la dinastía Sforza fue literalmente barrida de la escena. El modelo de Leonardo sufrió daños por la acción de los soldados y fue finalmente destruido. Leonardo volvió entonces a Florencia pero en 1506 se hallaba de nuevo en Milán, donde pronto aceptó el encargo de la tumba de Trivulzio, que iba a estar coronada por una estatua ecuestre de tamaño natural. Solamente unos dibujos y unas reflexiones anotadas por Leonardo dan testimonio de sus proyectos para los dos monumentos y del modo en que tenía intención de proceder. Resumiendo diríamos que empezó planeando el monumento Sforza a base de un caballo encabritado y una figura en agitado movimiento. Esta fase se ve ilustrada por algunos dibujos originales y por cuatro grabados realizados a partir de otros dibujos perdidos (figura 64).

Pero el equilibrio de este caballo habría presentado un considerable problema, por lo que Leonardo abandonó esta idea y proyectó otro caballo, éste andando tranquilamente al paso. De este nuevo proyecto se conservan numerosos estudios, entre los que se encuentran los de anatomía, musculatura y proporciones de los caballos, basados en la investigación que llevara a cabo en las cuadras del Duque. Los estudios acerca de las proporciones del hombre y del animal adquirieron entonces una importancia primordial. Puede ejemplificarse el cambio que se ha producido en este tipo de estudios comparando el dibujo de Leonardo de una cabeza de hombre (figura 65) con una página del Album de Villard de Honnecourt (véase la figura 21, página 46). El artista medieval tiende a imponer a sus imágenes una norma geométrica preestablecida, mientras que el renacentista tiende a extraer una norma métrica de los fenómenos naturales que observa.

El magnífico dibujo de la figura 66, hoy en Windsor (12321), es

65. Leonardo: Perfil de una cabeza de hombre y otros estudios para el monumento Sforza. H. 1482.

principalmente un estudio de los músculos del pecho del caballo. Otro de los dibujos de Windsor (el 12343), que aparece en la figura 67, nos da una idea del definitivo diseño del monumento, que se nos presenta una vez más en perspectiva enteramente lateral. En los diseños para el muy posterior, y tampoco realizado, monumento Trivulzio, vemos a Leonardo titubeando de nuevo entre las dos soluciones, la del caballo encabritado y la del caballo al paso (figura 68). El dibujo que aparece en la parte inferior de esta figura parece combinar ambas posturas, pues el jinete está cortando el incipiente encabritamiento del animal.

Los dibujos de Leonardo pueden enseñarnos mucho acerca de

66. Leonardo: Estudio de los músculos del pecho de un caballo para el monumento Sforza. H. 1482.

la meticulosidad con que un gran artista del Renacimiento preparaba su obra escultórica. Y las cosas que nos enseñan no son meras generalidades. En otro de los dibujos de caballos de Windsor (el 12350), Leonardo anotó: «Para poder dominar después el modelo grande, preparadlo haciendo antes uno pequeño». Y en otro lugar escribe: «A vosotros os gusta ver un modelo. Y eso ha de seros útil, como también a mí y a aquellos que están interesados en mis servicios». Combinando esta información con la prueba material que representan los dibujos estamos obteniendo una imagen de los procedimientos escultóricos al uso en la época. El escultor empieza haciendo dibujos, estudios

67. Leonardo: Estudio definitivo para el monumento Sforza. H. 1482.

del natural y apuntes de la composición. El paso siguiente es un pequeño modelo de barro, cera o terracota. Este modelo le sirve tanto a él como a su cliente. Después acomete la realización del modelo grande, que corresponde, en tamaño, al que va a hacer en piedra, y en los elementos esenciales al pequeño modelo preparatorio. Pero aún hay más cosas que podemos aprender de aquí. Hemos visto cómo todos los dibujos preparatorios de ambos monumentos representan al caballo visto simplemente de perfil. Leonardo abandona este tipo de representación cuando no trabaja en estatuaria. En el dibujo 12331 de Windsor (figura 69), por ejemplo, hace un estudio de animales en movimiento: el grupo de *San Jorge y el dragón* aparece observado desde todos los lados y perspectivas posibles. Se ha sugerido que éste y otros dibujos formaban parte de un proyectado tratado sobre el movimiento de los animales. Estos estudios y otros similares, fechados hacia 1510, difícilmente podrían diferir más de los de la tumba de Trivulzio, pertenecientes al mismo periodo.

Creo que la explicación de ese carácter de los dibujos para los monumentos ecuestres se halla en una de las meditadas notas de Leonardo sobre escultura:

El escultor dice que no puede hacer una estatua sin hacer al mismo tiempo un número infinito de dibujos, debido al infinito número de perfiles, que son dimensiones continuas. Nuestra respuesta es que este número infinito puede reducirse a dos medias figuras, una de

68. Leonardo: Apuntes para el monumento Trivulzio. H. 1510.

69. Leonardo: *San Jorge y el Dragón* y estudios de animales. H. 1510.

la vista posterior y otra de la anterior. Si estas dos mitades están bien proporcionadas, ambas juntas compondrán la figura en bulto redondo, y si todas sus partes tienen el relieve adecuado, corresponderán por sí mismas, y sin trabajo posterior alguno, al número infinito de perfiles que dice el escultor que ha de dibujar.

Y así da la impresión de que Leonardo, de acuerdo con lo expresado en este fragmento, se limitó al estudio de dos vistas de perfil de sus monumentos ecuestres.

Capítulo 5

Miguel Angel

Leonardo da Vinci explicitaba sus reflexiones poniéndolas por escrito. A este rasgo de su carácter debemos la que es probablemente la más voluminosa y preciada colección de notas que un gran genio haya legado jamás a la posteridad. Leonardo volvía con frecuencia, una y otra vez, a cualquier problema que le afectara, e intentaba siempre consignar por escrito el preciso significado con el que en esos momentos andaba forcejeando. Y aunque anotara muchas de sus reflexiones de manera totalmente espontánea, en el fondo buscaba siempre una forma apta para su publicación. Pensó escribir tratados acerca de todo lo que existía sobre la Tierra: de hecho, deseaba cubrir la enciclopedia de todos los conocimientos, de unos conocimientos que él mismo estaba ampliando continuamente y en un grado muy considerable. Algunos de sus tratados llegaron a alcanzar —o fueron más tarde organizados con ese fin— una forma definitiva y completa, como los que versan sobre pintura, arquitectura, anatomía, el vuelo de las aves y la naturaleza del agua. Y sabemos que planeó libros sobre la ciencia de la mecánica y sus aplicaciones prácticas, sobre las pesas, sobre la anatomía del caballo y sobre otras cuestiones.

Lo que comúnmente se conoce como su *Tratado de la pintura* es en realidad una compilación de extractos realizados hacia 1550 (es decir, treinta años después de la muerte de Leonardo) de varios de sus manuscritos. Esta compilación está incluida en el *Códice Vaticano Urbinas Latinus 1270*, manuscrito en el que se basan todas las impresiones posteriores del *Tratado de la pintura*.

La primera parte de este manuscrito contiene el *Paragone*, en el que se compara la pintura con la poesía, la música y la escultura. Muchas de las notas sobre escultura que conservamos de Leonardo son de este capítulo, aunque entre todas no componen sino una breve colección. Pienso que hay razones suficientes para que nos pre-

guntemos si Leonardo planeó alguna vez un tratado específico sobre escultura. Los estudiosos de Leonardo no se han ocupado, que yo sepa, de esta cuestión. Por lógica, me parece poco probable que hubiera planeado tratados de pintura y arquitectura, y no, como Alberti, también uno de escultura. Algunas de sus notas, además, revelan claramente el tono de un tratado en pleno proceso de composición. Es más, Cellini alude a que hacia 1540 (es decir, unos veinte años después de la muerte de Leonardo) compró un libro copiado de los escritos del maestro sobre «Escultura, Pintura y Arquitectura» y a que más adelante prestó dicho libro a Sebastiano Serlio, quien lo utilizó para su propio tratado de arquitectura. Aún no se ha podido hallar ese manuscrito propiedad de Cellini, y resulta imposible precisar la cantidad de textos sobre escultura que podría contener.

Ya cité antes (página 112) el fragmento en el que Leonardo expone su teoría de que al escultor le basta con considerar las vistas anterior y posterior. Si ambas están correctamente proporcionadas, ajustarán perfectamente entre sí y nos darán una figura válida en bulto redondo. Era ésta la respuesta de Leonardo a la opinión de los escultores de que una figura poseía un número infinito de perfiles, y de que el escultor tendría que dibujarlos todos. Entre sus notas hay otro pasaje en el que expresa esta idea con considerable detalle: «Al completar su obra» —dice en él— «el escultor debe dibujar numerosos perfiles para cada figura de bulto redondo, de tal manera que ésta ofrezca la imagen adecuada desde todos los puntos de vista posibles». Al desarrollar esta idea, Leonardo explica que el escultor «debe mirar su obra desde arriba y desde abajo, inclinándose bajo ella y elevándose por encima», para apreciar si todas las perspectivas son las adecuadas, concluyendo: «El medio usual y apropiado que posee el escultor para llevar a término su obra consiste en proceder a un detenido estudio de todos los perfiles de las formas de la figura, vistos desde todas las posiciones».

El punto de vista del escultor tan claramente expresado aquí por Leonardo no puede responder más que a las reflexiones del propio Leonardo, a sus penetrantes reflexiones sobre una serie de problemas que en su época sólo él se planteaba con seriedad. La exigencia de dar vueltas alrededor de la figura, de mirarla desde todos los lados y todos los ángulos, desde arriba y desde abajo, etcétera, para establecer así unos contornos satisfactorios, esta exigencia era lógicamente incontrovertible. Lo que ocurría era que aún no había llegado el momento de su cumplimiento en la práctica: ese momento llegaría, como tendremos ocasión de descubrir, dos generaciones más tarde, al darse unas condiciones notablemente diferentes.

Veamos otra ocasión en que Leonardo afirma de nuevo, y con gran firmeza, la lógica de su paso adelante: «Para hacer una figura de bulto redondo, el escultor solamente tiene necesidad de realizar dos vistas de dicha figura, una anterior y otra posterior. Pues no es preciso tomar un número de vistas igual al de aspectos existentes, ya que éstos son infinitos...» Y sus estudios de monumentos ecuestres, que siempre presentaba totalmente de perfil —pues las dos vistas de perfil de un monumento de ese tipo pueden ser consideradas como sus aspectos anterior y posterior—, constituyen la prueba material que nos permite afirmar que Leonardo mantuvo de hecho esta opinión cuando tuvo que pasar de la teoría a la práctica.

Antes de dejar a Leonardo me gustaría señalar que sus notas contienen otras observaciones igualmente revolucionarias, especialmente sobre la influencia de la luz en el efecto que producen las obras escultóricas. Observó, por ejemplo, que si la luz les llega desde abajo cobran un aspecto absolutamente deformado. Para nosotros, en la era de la fotografía, esto no es un descubrimiento. Las fotografías incorrectamente iluminadas de obras escultóricas pueden deformarlas hasta el punto de que muchas veces las toman casi irreconocibles. Pero tuvo que llegar el siglo XVII para que las observaciones de Leonardo dieran sus frutos, pues fue entonces cuando los escultores, y de forma particular Bernini, reconocieron plenamente la importancia de la luz dirigida e intentaron obtener garantías de que sus obras se verían bajo las condiciones de luz para las que se las había creado.

Hay asimismo otras observaciones de Leonardo que no se retoman hasta el siglo XVII. Me refiero, por ejemplo, al profundo convencimiento de que sin la «presencia de las sombras más o menos oscuras y de las luces más o menos intensas que hallamos en el natural se daría la impresión de que la obra tiene una única tonalidad, como si se tratara de una superficie plana». Se dió cuenta también de que la escultura que está expuesta a una luz interior, concentrada y proyectada desde arriba, produce una impresión muchísimo más fuerte que la que, al aire libre, recibe una luz difusa, o que la que está rodeada por todas partes por una luz de igual intensidad.

Mientras Leonardo se entregaba a tales meditaciones acerca de los principios que gobiernan la práctica de la escultura, Miguel Angel —veintitrés años más joven que él— realizaba sus obras de juventud. Los dos hombres se conocían, y es probable que bastante bien, pues en 1503 habían trabajado juntos en el Salón del Gran Consejo del Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio) de Florencia: Leonardo en el cartón de la Batalla de Anghiari y Miguel Angel en el de la Batalla de Cascina. Eran dos genios de tan diferente carácter que

nadie ha dudado que se aborrecieran mutuamente. Y puede que haya algo de cierto en la versión que de su famoso encuentro junto a la iglesia de la Trinidad, en Florencia, da un escritor bastante de fiar de principios del XVI. Unos cuantos amigos estaban discutiendo acerca de la interpretación de un fragmento de Dante y, al ver pasar por allí a Leonardo, le invitaron a que expresara su opinión al respecto. En ese momento pasó por allí también Miguel Angel, y Leonardo dijo: «Miguel Angel podrá muy bien deciros cuál es su significado», pues pasaba por ser un experto conocedor de Dante. Miguel Angel lo tomó como una burla y gritó: «¡No, explicadlo vos mismo, vos, modelador de caballos que, incapaz de vaciar una estatua en bronce, os habéis visto obligado a renunciar con vergüenza al intento!»

Responda o no a la verdad este relato, el profundo contraste que se da entre ellos es un hecho muy claro para cualquiera que esté familiarizado con sus personalidades, pensamientos y obras respectivas: Leonardo era hombre de escéptica indiferencia, cortés pero distanciado en el trato, que rehuía todo tipo de ataduras; Miguel Angel, por el contrario, se hallaba siempre comprometido hasta el fondo, pero era de modos rudos, hipersensible, irritable e intransigente —como el Papa Julio II dijera a Sebastiano del Piombo: «Es terrible, como podéis ver, y no hay forma de tratar con él.» Estaba Miguel Angel empapado del pensamiento neoplatónico, y ello se advierte en su relación con la gente, en su poesía y en su obra artística. Su humilde neoplatonismo parece engranarse con una conciencia constante del abismo que separa el espíritu de la materia. He aquí cómo expresó, en uno de sus más conocidos sonetos, la relación que guarda la imagen —el *concetto*, según sus palabras—, en la mente del artista, con el bloque de mármol:

Los mejores artistas no piensan en mostrar
Lo que la áspera piedra en su superfluo revestimiento
No incluye ; romper el hechizo del mármol
Es todo lo que puede hacer la mano al servicio del cerebro.

A la idea de que la figura se halla potencialmente contenida en el bloque de mármol, de la que ya hablaran Alberti y Leonardo, se le da aquí una nueva e incisiva dimensión. Leonardo no sentía más que desprecio por las vanas especulaciones de los miembros de la Academia Neoplatónica florentina. Concebía el universo como un proceso constante de destrucción y renovación. Y los problemas del alma individual solamente tenían interés para él en la medida en que el individuo participaba de la sucesión cósmica de muerte y resurrección.

El enfoque que Miguel Angel da a su obra no puede separarse, evidentemente, de sus convicciones filosóficas, cuestión ésta que deberíamos tener presente siempre que, como vamos a hacer ahora, nos ocupemos de sutiles asuntos técnicos. Miguel Angel fue un individuo sumamente precoz. En un plazo de ocho años (desde que tenía dieciséis o diecisiete hasta los veinticinco) llevó a cabo más de una docena de obras y encargos escultóricos, algunos de ellos de considerable tamaño —como el *Baco* del Bargello, de tamaño natural, o la *Piedad* de San Pedro (firmada e iniciada en 1498, cuando contaba veintitrés años de edad). Poco después del comienzo del nuevo siglo (entre 1501 y 1504), talló el Gigante, la enorme estatua de David (véase la figura 59, página 101), de más de cinco metros de altura, a partir de un bloque que, malamente bosquejado, llevaba casi cuarenta años en la Opera del Duomo. En el Museo del Louvre de París hay una lámina de dibujos de Miguel Angel que contiene un apunte a pluma del brazo derecho del gigantesco David de mármol, así como otro pequeño apunte de otro David que iba a hacerse, en bronce, en 1502. Con su inconfundible letra, Miguel Angel anotó en la lámina unas cuantas reflexiones, una de las cuales dice: «Davicte cholla fromba/e io chollarcho/Michelagniolo», es decir, «David con la honda, y yo con el arco. Miguel Angel». La primera parte de la inscripción es clara, pero la segunda («y yo con el arco») ha provocado una media docena de interpretaciones distintas, a cual más improbable. En una de ellas, por ejemplo, se toma el arco como un arma con la que figuradamente se apuntara a Leonardo. Pienso que Charles Seymour, de la Universidad de Yale, ha resuelto recientemente, y de una vez por todas, este viejo enigma al sugerir que la palabra *arco* puede referirse al trépano de mano del escultor. Recordarán ustedes el trépano con arco que empleaban los griegos y cuyo uso no llegó a olvidarse nunca. Con seguridad se empleaba en la Florencia del siglo XV. Según Seymour, el significado de esta inscripción sería algo así: «David tenía como arma, en su combate con Goliat, una honda. Yo, Miguel Angel, tengo un trépano de escultor en mi combate con este otro gigante.» De ahí Seymour se eleva luego a formular otras interpretaciones, más intrincadas y sutiles, en las que no tenemos necesidad alguna de seguirle. Pero la prueba que se necesitaba para afirmar que la interpretación primera de Seymour (Yo, Miguel Angel, tengo un trépano de escultor para mi combate con este otro gigante) es correcta no nos la proporciona el propio Seymour. ¿Utilizó Miguel Angel el trépano para tallar su gigantesco David? La respuesta es un categórico «sí». Los agujeros que hace este útil son fácilmente apreciables en la figura, en especial en el pelo (figura 70). Las pupilas circulares de los ojos

son asimismo agujeros producidos por el trépano. Y no puede decirse mucho más debido a que la superficie del cuerpo está bien acabada, apreciándose en ella muy escasas señales de útiles, y no me gustaría caer en puras especulaciones. Pero «y yo con mi arco» y el descubrimiento de abundante trabajo de trépano en la cabellera del David nos sintonizan con el problema de la utilización de este instrumento en las esculturas de Miguel Angel. La búsqueda se ve en seguida recompensada. Miguel Angel dejó agujeros de trépano bastante descaradamente en el terminado *Baco* del Bargello, que debe fecharse antes del *David*, hacia el 1498. Los agujeros aparecen principalmente en la figura del sátiro que está mordisqueando el racimo de uvas, y en la piel de pantera, en el suelo (figura 71).

71. Miguel Angel: *Baco*, detalle del sátiro y de la piel de pantera II. 1498.

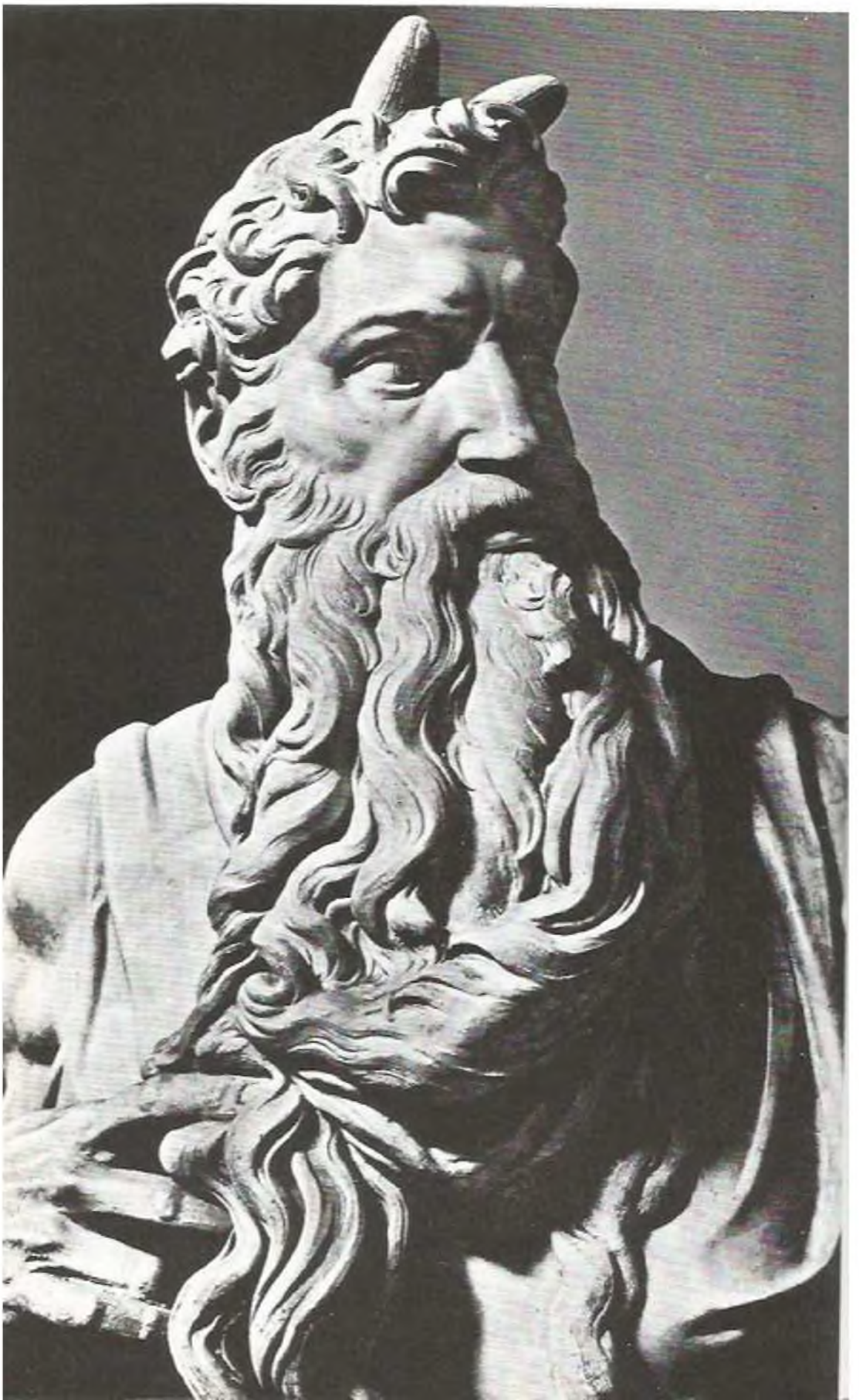
70. Miguel Angel: *David*, detalle, 1501-1504

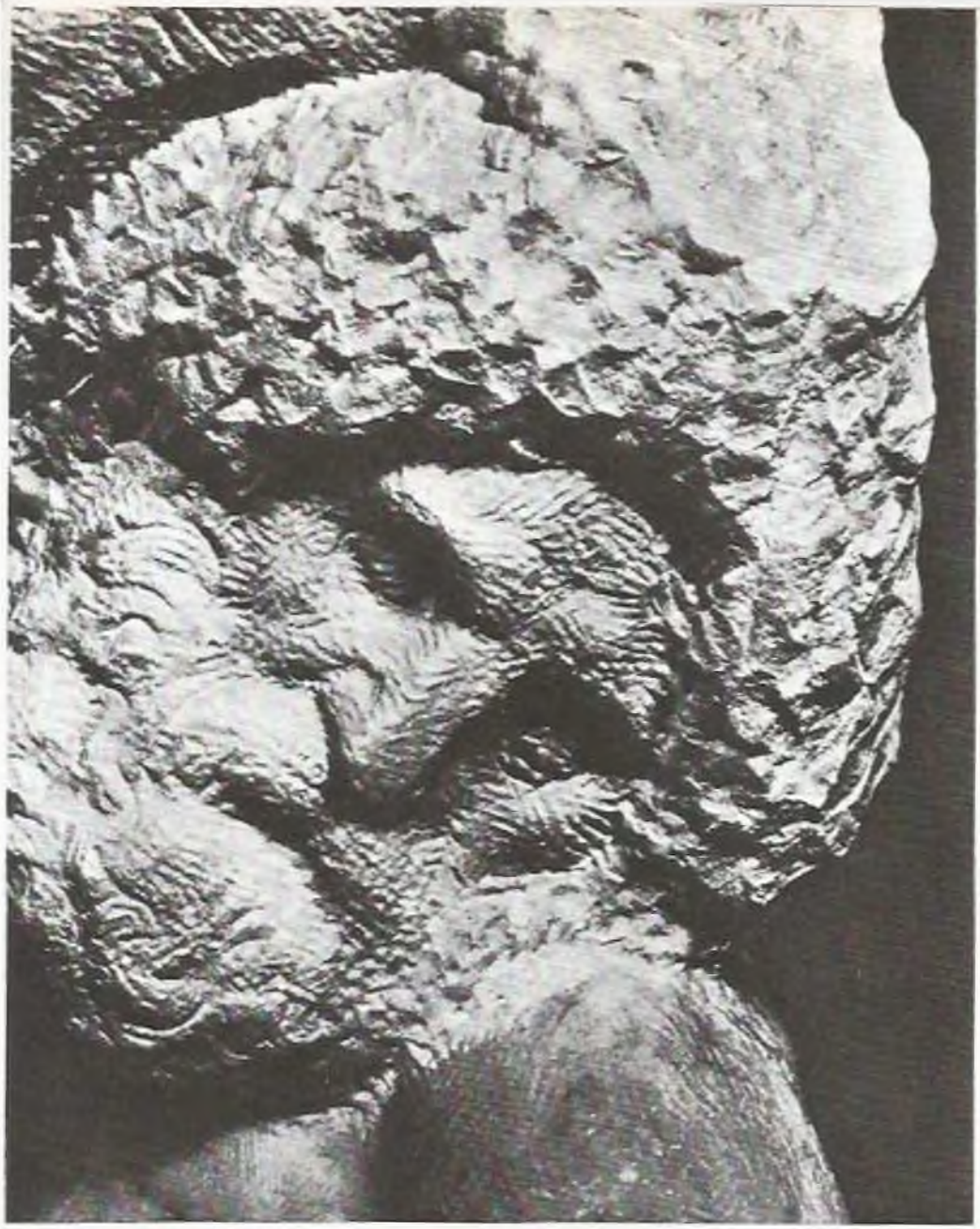
Durante un cierto tiempo, Miguel Angel debió trabajar a la vez en este *Baco* y en la *Piedad* de San Pedro (figura 72), que sin embargo, no fue terminada hasta finales del año 1500. Es ésta la obra más cuidadosamente pulimentada de Miguel Angel, que debió emplear muchísimo tiempo en repasarla con abrasivos, hasta lograr que la figura de Cristo adquiriera ese acabado casi brillante y parecido al esmalte que hoy

72. Miguel Angel: *Piedad*. 1497-1500.

vemos. No hallaremos ningún agujero de trépano en la superficie de este grupo, pero, si estudiamos un detalle de la cabeza de Cristo (figura 73), no puede escapársenos que en el cabello hay labor de trépano en abundancia. A partir de entonces ya no realizó Miguel Angel ninguna cabellera con esta técnica, si exceptuamos la barba del *Moisés* (figura 74), fechado entre 1513 y 1516, que no pudo haberla tallado sin emplear generosamente el trépano. Veamos ahora, a manera de contraste, dos detalles de sendas esculturas inacabadas: la cabeza

73. Miguel Angel: *Piedad*, detalle.





75. Miguel Angel: *Esclavo con barba*, detalle. 1519-1525.

de uno de los esclavos para el sepulcro de Julio II (figura 75), fechada entre 1519 y 1525, y una parte de la *Virgen con el Niño* de la Capilla de los Médicis, fechada con posterioridad a 1525 (figura 76). En estos casos el cabello está bosquejado y firmemente unido al cráneo: no habría habido lugar, pues, para la labor de trépano.

La atenta observación de su obra me ha convencido de que, una vez finalizado el *David*, Miguel Angel apenas volvió a emplear el trépano, es decir, en el amplio lapso de tiempo —sesenta años—

74. Miguel Angel: *Moisés*, detalle. 1513-1516.

que va desde 1504 a 1564, año de su muerte. Lo utilizó en su obra de juventud, hasta los treinta años de edad. Y al principio lo aceptó porque se trataba de un instrumento claramente muy utilizado en la Florencia del siglo XV.

Una obra del florentino Mino da Fiesole —muy activo e interesante maestro clasicista, que también trabajó en Nápoles y en Roma— nos ofrece buenos datos sobre esta cuestión. Su *Juicio Final* pertenecía al desmembrado monumento al Papa Paulo II, y data más o menos de 1475, el mismo año en que nació Miguel Angel. Lo que queda del monumento se encuentra ahora en las Grutas Vaticanas. En el detalle inacabado de las figuras 77 y 78 vemos a las almas condenadas

77. Mino da Fiesole: *El Juicio Final*, detalle. Monumento a Paulo II. H. 1475.

76. Miguel Angel: *Virgen con el Niño*, detalle. Después de 1525.

sufriendo en el infierno. Se ve a un diablo avivando las llamas a la vez que arrastra a una nueva víctima hacia el fuego. La mayoría de las formas que se hallan dentro de la boca del infierno —llamas, cabezas y brazos— están perfiladadas por largas hileras de agujeros de trépano, uno detrás de otro. Probablemente se realizó un dibujo en la cara del mármol, y luego un ayudante trepanó los contornos, que es la forma más segura de garantizar, en la ejecución, la fidelidad al diseño previo. Por cierto, algunos arqueólogos sostienen que este método ya había sido utilizado en Grecia. El paso siguiente habría consistido en cortar el mármol, uniendo cada agujero con el contiguo. Los abrasivos habrían terminado el trabajo, tal como se ve acabado

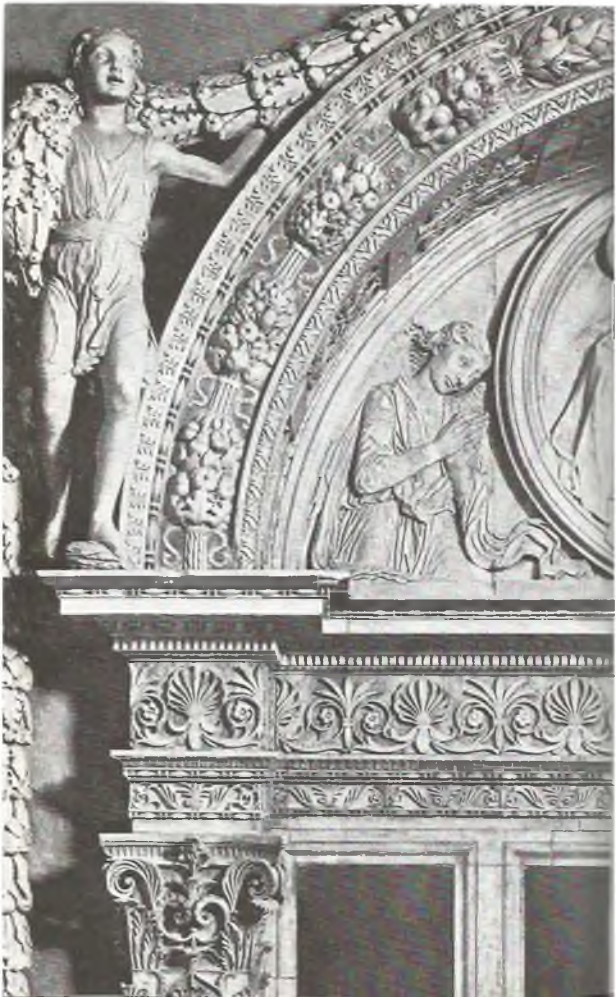
78. Mino da Fiesole: *El Juicio Final*, detalle. Monumento a Paulo II. H. 1475.

por todo el borde inferior del relieve. Si toda la boca del infierno estuviera tan acabada como las llamas que saltan por el borde inferior, sería totalmente imposible averiguar cómo se había ejecutado el relieve.

Debemos acercarnos ahora, con lo que nos ha enseñado el inacabado relieve de Mino —de inapreciable valor en el contexto de nuestro estudio—, a otras obras escultóricas del Quattrocento. Y ello nos conduce inevitablemente a un doble descubrimiento. Un atento examen de la escultura de la época nos lleva a descubrir, inesperadamente, una serie de agujeros de trépano, aún visibles, en muchas obras acabadas, como por ejemplo en el magnífico monumento Marsuppini (figura 79) en Santa Croce de Florencia, obra de Desiderio da Settignano que data de la segunda mitad de la década de 1450. Además, nos impresiona muchas veces el perfilado —como de dibujante— de las figuras contra el fondo de los relieves y, con razón o sin ella, no podemos evitar el asociar esta clase de impresión visual con el procedimiento cuya práctica acabamos de estudiar.

En muchos de estos casos el uso del trépano representaba una especie de atajo para garantizar la fidelidad de los resultados a la idea original. Ya desde el mismo principio de su carrera, Miguel Angel debió estar, por supuesto, en contra de tales métodos, y parece que con el paso del tiempo llegó a desechar casi totalmente el uso de tan corruptor instrumento. Es un hecho curioso que la mayoría de sus primeras obras —mientras usara el trépano— estén acabadas, con la destacada excepción de su primeriza *Batalla de los centauros*, de 1491-1492, que fue realizada sin emplear el trépano y que anticipa la técnica posterior de Miguel Angel: en consecuencia, él pensaba después que era la mejor de todas sus obras primeras. Y, por el contrario, la mayoría de sus obras posteriores —en las que no se sirvió del trépano— quedaron inacabadas. No quiero con esto convertir el trépano —o mejor, la ausencia de su empleo— en responsable de este hecho, pero sí señalar que su alejamiento de él es una indicación de las exigencias que de forma creciente fue imponiéndose a sí mismo en lo referente a dominio técnico, solidez y perfección —pues necesitaba una técnica determinada, que fuera la idónea para dar vida al tipo de imágenes que había concebido. Y no hace falta decir que una técnica de más fácil ejecución habría precisado de menos tiempo y le habría permitido terminar un mayor número de obras.

Ya he dicho en otra ocasión que hallamos en Miguel Angel un uso del cincel dentado más complejo que en ningún otro artista anterior o posterior a él. De hacia 1505 en adelante disponemos de un abundante material que nos permite seguir muy de cerca su forma de proceder. Empezaré por el llamado *Tondo Pitti:* una Virgen con el Niño, con San Juan al fondo, que se halla en el Bargello de Florencia (figura 80). Los especialistas en Miguel Angel fechan esta obra entre 1504 y 1508, pues pueden aducirse buenas razones en favor tanto de aquella fecha



como de ésta. En el fondo del relieve vemos las estrías más o menos paralelas, aunque irregulares, del puntero, que fue aquí manejado en aplicación oblicua (según recordarán, en lo que se conoce por golpe de cantero). Hasta las mismas figuras presentan varios grados de terminación. Sin embargo, y visto desde una cierta distancia, el

80. Miguel Angel: *Tondo Pitti*. 1504-1508.

relieve puede parecer bastante, o incluso totalmente, acabado. Ello corresponde a la impresión que produce la textura del mármol, y estoy seguro de que la mayoría de los que visitan el museo no se dan cuenta de que la obra fue dejada sin pulimentar. Un examen desde más cerca revela, sin embargo, la existencia de tres tipos diferentes de marcas del cincel dentado (figura 81). El tipo más tosco se ve en el brazo de la Virgen, en diversas zonas de su vestido y en el bloque de piedra sobre el que está sentada. El Cristo Niño y el San Juanito muestran señales de un cincel dentado más fino. Es un

79. Desiderio da Settignano: Monumento Marsuppini, detalle. H. 1455.

estupendo ejemplo de, como si dijéramos, la herramienta en acción. Toda la cara del relieve está cubierta por las circunvoluciones de los delicados surcos paralelos que produce el cincel dentado. Miguel Angel cincelaba sus formas de un modo muy característico, rodeándolas, definiéndolas, modelándolas con un entramado extraordinario de líneas esculpidas.

Trabajaba Miguel Angel con el cincel dentado como si lo estuviera haciendo con una pluma sobre papel. En sus dibujos también refleja la vida palpitante del cuerpo humano, la vida de los tendones, de la piel, rodeando las formas con un sombreado a base de líneas paralelas muy próximas o de líneas que se entrecruzan. Y con el pincel y la pintura empleaba el mismo método, como demostraría un estudio de los detalles del techo de la Sixtina. Este principio de interpretar la forma mediante un remodelado continuo a base de líneas clarificadoras —método que apela a la lógica de la razón—, y no mediante el procedimiento pictórico, aunque irracional, de trabajar con luces y sombras, excluyendo la línea claramente definida, es eminentemente toscano. Y Miguel Angel era un hombre profundamente imbuido de esa mentalidad inquisitiva y dada al razonamiento convincente que hemos llegado a asociar con el espíritu florentino desde la época de Dante. Aunque puede ser que lo que estoy procurando hacer no sea sino inútiles intentos de dotar de unas raíces específicamente toscanas a la técnica escultórica de Miguel Angel.

Pero volvamos a la cara del San Juan: en una fase sucesiva Miguel Angel habría repetido el mismo proceso de modelado que vemos aquí, pero habría usado para ello un cincel de dientes aún más finos, hasta quedar satisfecho de la textura definitiva de la piel. La cabeza de la Virgen muestra, de hecho, este estadio siguiente, conseguido con un cincel dentado muy fino. Las estrías producidas por éste son ahora demasiado finas como para apreciarse desde una cierta distancia. En cualquier caso, la cabeza de la Virgen estaba ya lista para ser tratada con abrasivos, con lo cual habrían desaparecido todos los rastros del cincel.

Puede parecer a primera vista que el modo de proceder de Miguel Angel tiene mucho en común con el del escultor griego arcaico cuya estatua inacabada estudiamos anteriormente (véase la figura 6, página 22). En ambos casos la obra es liberada del bloque de mármol, pacientemente, capa tras capa. Sin embargo, y pese a que en ambos casos la obra alcanza su forma definitiva a través de un intenso e ininterrumpido proceso creativo, las diferencias son de vital importancia. El útil que más genuinamente sirve a la estilización arcaica es el puntero. Pero ni siquiera trabajando con el tipo más fino de puntero

81. Detalle de 80.

habría podido Miguel Angel llevar a la práctica sus concepciones plenas de realismo. El cincel dentado, por el contrario, sí que le permitía definir y redefinir las formas del natural, poner de manifiesto las más sutiles modulaciones de los cuerpos, los músculos, la piel y los rasgos de sus figuras. Pero la cosa no para ahí: pues, en cierto sentido, el modo de proceder de Miguel Angel es diametralmente opuesto al del escultor arcaico.

Vamos a demostrarlo mediante el estudio de la inacabada estatua de *San Mateo*, que se halla en la Academia de Florencia (figura 82). Con sus dos metros largos de altura, esta figura pertenece al período del *Tondo Pitti*, pues fue empezada en 1506, siendo la única realizada de las doce estatuas de Apóstoles que iban a decorar los pilares de la catedral de Florencia. Es fácil que los que no conocen el método de trabajo de Miguel Angel crean que esta figura iba a ser un relieve. Pero en realidad, y como ya he dicho, iba a ser una estatua de bulto redondo, totalmente exenta. Nada más verla resulta evidente que Miguel Angel no trabajaba dando vueltas alrededor de la figura, sino que atacaba el bloque por sólo uno de sus lados. Empezando por el lado que consideraba cara anterior del bloque, quitaba a la figura, por así decirlo, su piel de piedra, liberándola de la prisión en que se hallaba. En la parte inferior se ha dejado la cara original del bloque, y el brazo derecho se extiende a lo largo de la superficie más exterior de la cara lateral.

El rasgo más sorprendente de esta figura inacabada es sin duda el hecho de que las partes más salientes del cuerpo —la rodilla y el muslo de la pierna izquierda— se hallen casi terminadas, mientras que las demás formas presentan una ejecución tanto más atrasada cuanto más alejadas se hallan de la cara anterior del bloque. Por todas partes puede apreciarse cómo Miguel Angel empezó abriéndose paso por la superficie con el martillo de desbastar. En algunas zonas se observan también señales de un puntero bastante pesado, que parece haber sido utilizado para profundizar con rapidez. Pero en otras zonas no cabe apenas dudar de que, una vez dejado el martillo de desbastar, Miguel Angel tomó sus cinceles dentados, pudiendo reconocerse fácilmente la labor de estos útiles —toscos unos, finos otros— al pasar por encima y en derredor de las formas en todas direcciones. Y por ningún sitio aparecen agujeros de trépano.

Para una mejor comprensión de este modo de proceder debo recordar la conocida analogía de Vasari: imaginemos una figura tendida, en posición uniformemente horizontal, dentro de una cubeta llena de agua; si fuéramos levantando la figura hasta hacerla salir del agua, iría emergiendo lentamente, primero las partes más salientes, luego

82. Miguel Angel: *San Mateo*. Empezado en 1506.

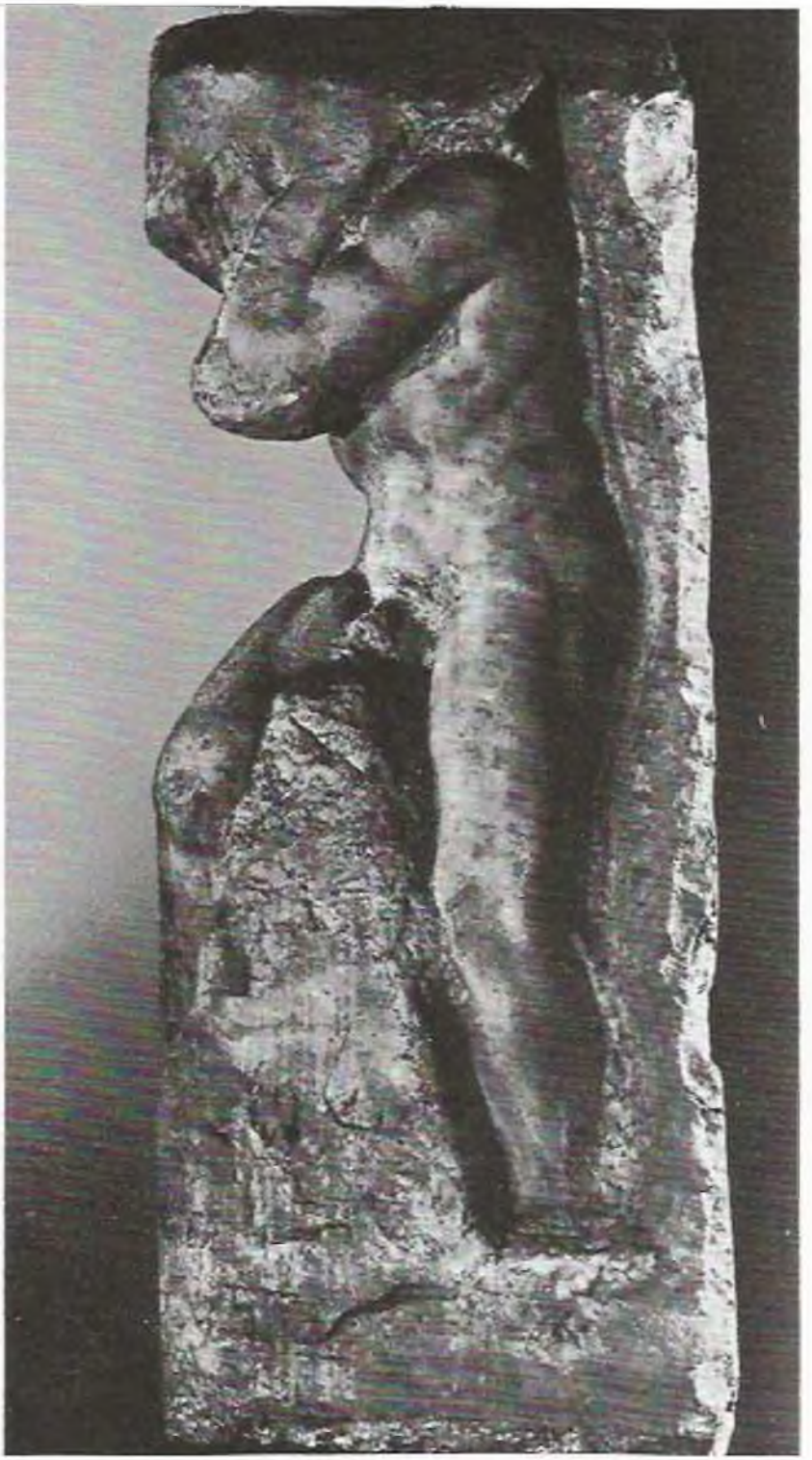
veríamos la figura como si se tratara de un relieve y finalmente aparecería del todo exenta y tridimensional. Nos da esta analogía una idea muy clara de lo que me gustaría llamar el método de trabajo «tipo relieve» de Miguel Angel. Tal modo de proceder implica que la obra acabada poseerá una sola vista principal: es la que, sirviéndonos de nuevo de la analogía de Vasari, vemos emerger del agua en primer lugar.

Al igual que el escultor griego de dos mil años antes, Miguel Angel dibujaba su figura en la cara anterior del bloque, pero después, a diferencia de aquél, controlaba su dibujo hundiéndolo poco a poco en la profundidad de la piedra, siempre desde la posición ideal, desde la frontal. Vasari, a cuya reflexión he de volver, refleja en buena medida las opiniones de su adorado maestro, Miguel Angel, treinta y seis años mayor que él. No cabe duda, por ejemplo, de que Vasari se hace eco de ese pensamiento cuando escribe:

> Los artistas que tienen prisa por avanzar y que... tallan el mármol por delante y por detrás sin pensarlo dos veces, luego, en caso de necesidad, no pueden por ningún medio dar marcha atrás. Muchos de los errores que vemos en las estatuas tienen su origen en esta impaciencia del artista por ver surgir enseguida del bloque la figura exenta, de tal manera que muchas veces se cometen errores que sólo pueden arreglarse uniendo varias piezas... Y este poner parches sigue el modo de trabajar de los zapateros cuando ponen remiendos, y no el de los maestros competentes en este arte... y además carece de belleza, es despreciable y merece la mayor de las censuras.

En sus obras posteriores aplicó Miguel Angel alguna vez el método «tipo relieve» también a una de las caras laterales del bloque, e incluso a ambas. Como ejemplos pueden servirnos dos de las estatuas inacabadas que se conocen por el nombre de *Esclavos* (figuras 83 y 84), que iban a formar parte de la tumba de Julio II y que unos fechan entre 1513 y 1516 y otros entre 1519 y 1520, e incluso después. En ambos casos se mantienen intactas dos de las caras exteriores del bloque, y en ambos queda por hacer mucho trabajo. Algunos estudiosos creen que el bosquejo de estas dos figuras fue realizado por ayudantes. Si este fue el caso, que bien pudo haberlo sido, los ayudantes trabajarían continuamente supervisados por Miguel Angel y habrían aprendido previamente a dominar su técnica.

La pierna izquierda del Esclavo generalmente llamado *Atlante* (figura 83) está tallada en la cara anterior del bloque, mientras que la derecha aparece en la superficie de una de las caras laterales, cara que presenta a la vista un conjunto perfectamente coordinado. Advertirán ustedes que la cabeza bosquejada y el brazo izquierdo están casi al nivel



83. Miguel Angel: *Atlante*. H. 1513–1520.

84. Miguel Angel: *Esclavo que despierta*. H. 1513-1520.

de la cara anterior del bloque. Quienes veían la figura sin saber nada del método de Miguel Angel creían que éste quería a su Esclavo mordiéndose el brazo. Por supuesto que eso es una tontería mayúscula. Una perspectiva lateral del bloque nos mostraría con toda claridad que en la zona de la cabeza hay una parte importante del mármol que no ha sido trabajada. Es evidente que lo que es el corazón de la piedra está aún sin tocar debido a que Miguel Angel deseaba situar la cabeza mucho más adentro. Es imposible decir cuántas veces

85. Miguel Angel: *Victoria*. Principios de la década de 1530.

habría remodelado la cabeza, penetrando capa tras capa en el interior del bloque con la labor modeladora del cincel dentado. Este método de profundizar mediante un continuo modelado aseguraba la total coordinación de todas las partes del cuerpo: y no debemos olvidar lo complicadas que son las posturas de las figuras de Miguel Angel y lo fácil que hubiera sido, para un artista menos atento y meticuloso que él, estropearlo todo con un solo golpe mal dado.

El llamado *Esclavo que despierta* (figura 84) presenta el cuerpo extendido en una perspectiva decididamente frontal, con la pierna derecha cruzada sobre la izquierda —ésta aparece aún parcialmente enterrada en la masa de piedra del bloque. Tiene la cabeza echada hacia atrás y vuelta a un lado, de tal forma que el que mira la escultura por su vista principal no la ve, revelándose en la vista lateral, que habría ofrecido un hermoso aspecto secundario.

Este mismo problema me gustaría ejemplificarlo ahora con un grupo que ya estaba próximo a ser finalizado: es la llamada *Victoria* (figura 85), que ahora se exhibe en el Palazzo Vecchio de Florencia, aunque originalmente formara parte también del proyecto para la tumba de Julio II, si bien en una fase posterior a la de los *Esclavos*. El grupo fue realizado probablemente a principios de la década de 1530. Ofrece dos vistas igualmente válidas. Podemos advertir de paso que el movimiento, en un sentido y en su contrario, del cuerpo juvenil del vencedor produce esas torsiones de *contrapposto* que ganaron para esta clase de estatuas el nombre de *figura serpentinata* entre sus contemporáneos —una figura serpentina, que los escritores de la época comparaban con el movimiento de las llamas. Mi opinión es que la *Victoria* de Miguel Angel tuvo una influencia incalculable en la escultura de mediados y finales del siglo XVI.

El estudio de los detalles revela el trabajo del martillo de desbastar o del puntero en la barba del vencido, y las estrías de un cincel de dientes bastantes gruesos en su rostro. La cara y el cabello del vencedor están mucho más avanzados (figura 86), y en ellos puede apreciarse la labor de un cincel de dientes finos. En las mejillas, el entrecruzar de la herramienta ha producido un número infinito de pequeños resaltos, que desconciertan a los que no conocen el proceder técnico de Miguel Angel.

86. Miguel Angel: *Victoria*, detalle.

Quiero poner fin a esta descripción del método de trabajo de Miguel Angel ocupándome brevemente del que fuera su último *tour de force*, la *Piedad Rondanini* (figura 87), llamada así por el palacio romano que guardara el grupo durante casi cuatro siglos, y ahora en el Castillo Sforzesco de Milán. Hacia la mitad de la década de 1550, Miguel Angel trabajó en una *Piedad* de tamaño mayor que el natural, obra que, bastante avanzada aunque sin terminar, se quedó rondando por su estudio romano. Más adelante, poco antes de su muerte, y no hallándose satisfecho de este grupo, decidió introducir en él importantes modificaciones. El resultado de esos cambios es la actual *Piedad Rondanini*. Nos hallamos aquí muy lejos de la belleza clásica de la *Piedad* de San Pedro, y también de la fuerza titánica de los *Esclavos* o de la seguridad que emana de la *Victoria*. Aquí parecen fusionarse dos cuerpos insustanciales, etéreos. Cuando concibió este grupo, Miguel Angel se acercaba ya al fin de su vida, y era consciente de ello. Y aun así, una semana antes de su muerte, a sus ochenta y nueve años, se le vió trabajando en él.

Los expertos han intentado, con éxito, reconstruir la antigua *Piedad*, su estado previo a la transformación. Algunos dibujos que se conservan en Oxford y, sobre todo, el aspecto actual de la obra nos permiten llegar a algunas conclusiones precisas. Las piernas de Cristo, acabadas, pertenecen a la versión original; lo mismo puede decirse del brazo derecho, separado del cuerpo, que pertenecía a un torso más sólido y palpable que el actual. Además, un detalle de la parte superior del grupo (figura 88) nos muestra que la cara actual de la Virgen fue tallada en la parte inferior de una cabeza de mayor tamaño, cabeza que miraba hacia arriba en lugar de hacia abajo. De aquella primera versión pueden distinguirse aún la coronilla, el ojo izquierdo y el caballete de la nariz. El detalle nos muestra también de qué manera redujo Miguel Angel el volumen material de la versión anterior, mediante golpes enérgicos y largos con un puntero pesado. Revela asimismo la labor de un cincel dentado en los rostros de Cristo y de ambas Vírgenes, la primera y la segunda. Miguel Angel transformó su anterior *Piedad* sin ayuda de ningún tipo. Los amigos que le vieron trabajar en sus últimos años se maravillaban de que su fuerza no hubiera disminuido en absoluto. Y seguramente decidió también realizar esta transformación, y así lo hizo, sin ningún material de apoyo: trasladó directamente a la piedra una visión interior. Parece milagroso que fuera capaz de llevar en su cabeza una imagen concreta, de considerar correctamente las posibilidades de la antigua *Piedad* y de ponerse directamente a trabajar en ella con el puntero y el cincel de dientes. Nadie había logrado nunca un dominio similar en el trabajo de la

87. Miguel Angel: *Piedad Rondanini*. 1555-1564.

88. Detalle de 87.

piedra. No es de extrañar, pues, que ya mucho antes de su muerte Miguel Angel se hubiera ganado el epiteto de *divino*, ni que ejerciera una profundísima influencia sobre otros escultores, sobre toda la profesión artística e incluso sobre la época entera en que vivió.

Capítulo 6

Miguel Angel, Cellini y Vasari

Cuando en 1547 Benedetto Varchi, un notable historiador y hombre de letras florentino que conocía a todo el mundo y que solía estar metido en todo lo que de actualidad se andaba cociendo, intentó hallar una solución al viejo *Paragone* —el problema de la comparación de méritos entre pintura y escultura— invitando a los más destacados artistas florentinos a que le enviaran sus opiniones por escrito, encontró en Cellini, Bronzino, Francesco da Sangallo y otros una serie de víctimas dispuestas a ofrecerle su ayuda. La respuesta de Miguel Angel fue cortés, si bien breve, y no ocultó totalmente su disgusto hacia esa clase de juegos de sociedad, tan intelectuales y que tanto tiempo requerían. «Tales disputas llevan más tiempo que la ejecución de estatuas», escribió. Pero hizo una observación, no obstante, que es de particular interés, aunque dudo que la consideren ustedes una gran revelación: «Por escultura entiendo aquello que se hace a fuerza de quitar *(per forza di levare)*, pues lo que se hace a fuerza de añadir *(per via di porre* —es decir, de modelar) se asemeja más bien a la pintura». Ya conocíamos esta idea. Recuerden que Alberti hacía una diferenciación parecida entre esculpir y modelar, y que está también aquella afirmación de Leonardo: «El escultor quita siempre materia del mismo bloque.» Pero nadie había expresado hasta el momento la diferencia entre esculpir y modelar de forma tan concisa y terminante como aquí lo hace Miguel Angel. Y cuando un hombre de su prestigio acuña una frase, y epigramática como es ésta, sobre una cuestión de vital importancia para los escultores, esa frase no cae fácilmente en el olvido. En efecto, todas las formas de reflexión sobre la escultura que se han dado hasta el siglo XX están teñidas por esta frase de Miguel Angel.

Podríamos sentir la tendencia a pensar que Miguel Angel despreciaba la actividad del modelador, tan próxima a la pintura, que la conside

raba indigna de un escultor serio. Pero nada más lejos de la verdad: el hecho es que, involuntaria y casi paradójicamente, fomentó el modelado y preparó el terreno para una revolución que tendría lugar incluso antes de su muerte.

Sería igualmente un completo error pensar que Miguel Angel era presa de una frenética furia creativa, de resultados imprevisibles. Aunque era el más entregado y obsesionado artista que pueda imaginarse, nunca hubo en su obra ni un solo movimiento no premeditado. Por regla general, preparaba sus esculturas con meticulosidad: clarificaba en primer lugar su idea en apuntes a pluma y en dibujos a tiza negra y roja, y después pasaba a la realización de pequeños modelos en cera o en barro. Estos modelos servían al artista para tener la obra en todo momento bajo su control, pues tenían, por lo general, una doble función: le ayudaban en primer lugar a clarificar o consolidar sus ideas, y además podía utilizarlos para cualquier clase de consulta una vez en marcha el trabajo sobre el mármol.

Este método no lo inventó Miguel Angel. Recordarán que tiene su origen en el siglo XV, y que se conservan algunos modelos preparatorios de finales de ese siglo, como el que hiciera Verrocchio para el monumento Forteguerri de Pistoia, actualmente en el Victoria and Albert Museum, que data de 1475 (véase la figura 61, página 105). Dos puntos hay en este tema que merecen nuestra atención. En primer lugar, y en comparación con el escaso número de modelos del siglo XV que han llegado hasta nosotros, el número de modelos originales de Miguel Angel es, si no grande, sí al menos notable. Los de Miguel Angel, además, tienen un aspecto muy distinto de los del siglo XV, bastante acabados. Los de aquél son verdaderos apuntes en cera o barro, apareciendo con ellos una nueva categoría en la historia de la escultura moderna: la de la enérgica y rápida anotación, en tres dimensiones, de una idea. Los estudiosos, sin embargo, no se muestran totalmente de acuerdo en lo que concierne a la autenticidad de muchos de estos modelos atribuidos a Miguel Angel.

Cuenta Vasari —y no hay razón alguna para no creerle— que Miguel Angel hizo un modelo en cera como preparación para su gigantesco *David*. La mayoría de los expertos quiso ver tal modelo en una estatuilla que se conserva en la casa Buonarroti de Florencia, modelada en barro secado al sol y luego cubierto de una fina capa de cera oscura. Pero esta figura, a pesar de la notable meticulosidad con que está realizada, tiene relativamente pocas cosas en común con el *David*, lo cual me hace coincidir con algunas opiniones, expresadas recientemente, que sugieren que es obra de Vincenzo Danti, uno de los seguidores de Miguel Angel. Más problemático es el torso

de un modelo de cera, también de la casa Buonarroti, que está probablemente relacionado con uno de los *Esclavos* para la tumba de Julio II. Hay expertos que también dudan de la autenticidad de esta vigorosa figura, aunque yo no comparto esa opinión. Algunos han llegado incluso a poner en duda la autenticidad del pequeño modelo en cera

89. Miguel Angel: Modelo de cera para el *Esclavo joven*. H. 1520.

90. Miguel Angel: Modelo de barro, probablemente para *Hércules y Caco*. H. 1520.

roja del Victoria and Albert Museum (figura 89), que es, sin duda, un estudio preparatorio original del llamado *Esclavo joven*. Hay en este caso una muy exacta correspondencia entre el modelo y el mármol, y parece probable que aquél fuera el modelo utilizado por un ayudante a la hora de echar una mano a Miguel Angel en el bosquejo de la figura.

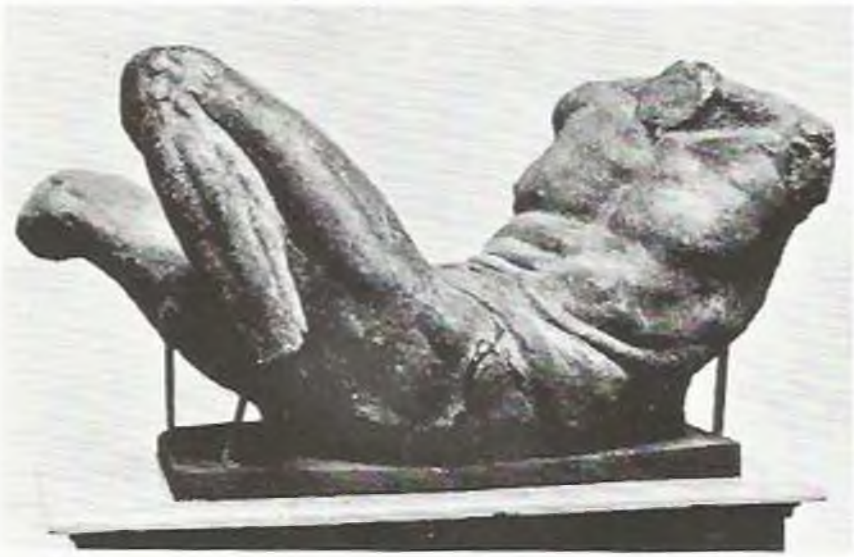
Otra de las obras universalmente aceptadas como originales es un modelo de barro, de tamaño dos veces mayor que el del Victoria and Albert Museum, que también se halla en la casa Buonarroti (figura 90). A esta figura se la consideraba generalmente como el modelo de un *Hércules y Caco* de enormes proporciones que iba a colocarse delante del Palazzo Vecchio y que finalmente realizó Baccio Bandinelli, pero el profesor Johannes Wilde propuso (en mi opinión a satisfacción de la mayor parte de los expertos) la idea de que estos dos hombres así trabados en un combate a muerte estaban destinados a ser una contrapartida del grupo de la *Victoria* y a ocupar, con éste, sendas hornacinas, correspondientes entre sí, en la tumba del Papa Julio. Una reciente reconstrucción del cuerpo inferior del proyecto, ya revisado (1532), de este monumento funerario nos permite hacernos una idea de lo que Miguel Angel había concebido.

El último modelo original de barro que quiero mostrarles representa un estilizado cuerpo de mujer, en una postura no muy diferente de la de la *Victoria* (figura 91). El estilo, la técnica e incluso el tamaño se ajustan fielmente a los del modelo de los dos hombres en lucha, situado en un lugar próximo a éste en la casa Buonarroti. Con la cabeza, esta magnífica figura habría medido unos cuarenta centímetros, lo mismo que el modelo de los dos luchadores. Ambos modelos son apuntes en barro de color claro y secado al sol, y conservan aún marcas de los dedos de Miguel Angel. El modelo femenino, sin embargo, no pudo haber pertenecido al proyecto de la tumba de Julio II, habiéndose asociado —correctamente, en mi opinión— con una carta que Miguel Angel escribiera el 15 de octubre de 1533, en la que dice: «Mañana por la noche tendré ya terminados los dos pequeños modelos que estoy haciendo para Tribolo.» Iban a servir como modelos para las estatuas del Cielo y la Tierra que iba a realizar Tribolo para los nichos situados a ambos lados de Giuliano, en la Capilla de los Médicis.

Para nuestro próximo paso vamos a quedarnos en esta Capilla. Entre 1524 y 1526, Miguel Angel realizó en barro unos modelos de gran tamaño, del mismo tamaño en que iban a ser ejecutados, para ocho figuras de la Capilla, entre ellas cuatro divinidades fluviales que iban a descansar en el suelo, a los lados de los sarcófagos. Se

91. Miguel Angel: Modelo de barro de torso femenino. 1533.

conserva, incompleto, con una longitud de más o menos un metro ochenta, uno de los modelos de estos dioses (figura 92), y se exhibe ahora en la Academia de Florencia. La existencia de este modelo nos causa no poca sorpresa, pues no tenemos noticia de que Miguel Angel hiciera otros modelos de gran tamaño aparte de éstos. Debemos



92. Miguel Angel: Modelo de barro de dios fluvial. 1524–1526.

preguntamos, por lo tanto, por qué habría de necesitarlos en este caso. A partir de todo lo que hasta el momento hemos aprendido de su técnica, podemos afirmar categóricamente que hay que descartar cualquier método de traslado mecánico del modelo al mármol. Aunque poseemos una amplia documentación acerca de la Capilla de los Médicis, no existe fuente alguna que nos informe de las razones que indujeron a Miguel Angel a alejarse, en este caso, de su acostumbrada técnica de preparación. No nos queda, pues, sino hacer suposiciones. Es probable que Miguel Angel empleara este método para facilitar la tarea a sus ayudantes, que fueron contratados para el abocetado de las figuras. Es posible además que quisiera dar a conocer, de una vez por todas, sus intenciones respecto a la figura definitiva. Los planes para la decoración de la Capilla fueron madurando lentamente de 1520 en adelante, y, aunque entre 1524 y 1526 adquirieron hasta cierto punto una forma definitiva, no se trabajó en muchas de sus figuras hasta 1531. Finalmente, la Capilla quedó inacabada.

Pero la cuestión de los modelos de gran tamaño no puede quedarse así. Debo presentarles ahora a dos de los amigos de Miguel Angel, Vasari y Cellini, ambos personas enormemente fieles al maestro y ambos igualmente deseosos de aprender todo lo posible acerca de sus obras y de sus procedimientos de trabajo: el uno, Vasari, personaje ampliamente conocido a través de sus *Vidas de los artistas*, celebrado y venerado como el verdadero fundador de la historia del arte, pintor de talento, gran empresario y hombre de gran brillantez intelectual;

el otro, Cellini, probablemente el más dotado de los escultores, broncistas y orfebres que hay entre Miguel Angel y la generación de Giambologna, destacado bribón y hombre de mil ocupaciones, bien conocido también gracias a su animada y polémica autobiografía. Vasari puso como introducción a sus *Vidas* unos extensos capítulos en los que hacía unas consideraciones generales sobre la arquitectura, la escultura y la pintura. Esta *Introducción* se publicó por vez primera en la edición de 1550 de las *Vidas*, ampliándose en la segunda edición, en 1568. En este mismo año, Cellini publicó dos tratados técnicos, sumamente competentes: uno sobre el trabajo de los orfebres y otro sobre escultura *(I Trattati dell'oreficeria e della scultura)*. Ambas obras, la de Vasari y la de Cellini, señalan una especie de línea divisoria entre los antiguos métodos y los nuevos. Ambos autores habían oído a Miguel Angel hacer autoritarias afirmaciones y recomendar procedimientos. Veamos, pues, lo que estos dos autores nos dicen.

Según Vasari, «los escultores, cuando quieren realizar una figura de mármol, hacen generalmente un modelo de ella en barro, cera o yeso..., como de un pie de altura, más o menos, según lo que consideren más conveniente». Explica a continuación Vasari que puede aplicarse la cera sobre un armazón de madera o de alambres de hierro. El empleo de un armazón sigue siendo normal en nuestros días (en cualquier caso, entre los escultores más tradicionalistas), pero Vasari dice que también puede levantarse un modelo de cera poco a poco, sin armazón. Para dar al modelo el acabado final se utilizan los dedos. Veamos el paso siguiente: «Una vez terminados estos pequeños modelos, el artista ha de hacer otro, tan grande éste como la figura misma que piensa realizar en mármol.» Vasari salpica además toda su información de abundantes consejos de orden estrictamente técnico. Se nos dice, por ejemplo, que «para asegurar que el modelo de barro de gran tamaño aguante en pie y evitar que el barro se resquebraje, el artista debe tomar unas tiras de una tela blanda y flexible, o algunas crines de caballo, y mezclarlas con el barro a fin de volverlo firme y quitarle su tendencia natural a agrietarse». En todos los ejemplos de modelos que conservamos, que no son muchos, encontramos, añadido a la arcilla, uno de estos materiales u otros parecidos.

A continuación, Vasari da unos consejos muy precisos acerca de cómo debe llevarse a cabo el traslado del modelo de tamaño natural al bloque de mármol. Su método no difiere demasiado del que describiera Alberti más de un siglo antes, aunque insiste en que el artista, al trasladar las medidas del modelo al mármol, ha de empezar por las partes que más resaltan para, paso a paso, ir entrando en profundidad en el bloque, exactamente como hacía Miguel Angel.

Por último, y al tratar de los útiles del escultor, subraya la importancia de la *gradina*, que es la palabra italiana que designa al cincel dentado o de uña: «Con esta herramienta» —dice— «los escultores recorren la figura por todas partes, cincelándola poco a poco... y tratándola de tal manera que las muescas o dientes dan a la piedra una gracia maravillosa». He aquí una excelente descripción del modo en que Miguel Angel trabajaba con el cincel dentado.

El texto de Cellini contiene una confirmación de lo expuesto por Vasari, aunque, al ser él mismo escultor, lo expresa con un mayor conocimiento técnico y es también más explícito al hablar de Miguel Angel. Un buen maestro, nos dice, si quiere realizar de la forma correcta una figura en mármol, ha de hacer un pequeño modelo, de al menos dos palmos de altura, que es poco más o menos el tamaño de los modelos de barro de Miguel Angel. Habla luego de los modelos a tamaño natural y recomienda un método de traslado a base de puntos relativamente sencillo y que en lo esencial sigue al de Alberti. Después nos encontramos con una información del máximo interés, cuando Cellini escribe: «Muchos excelentes maestros han atacado audazmente el mármol con sus herramientas nada más terminar el modelo en pequeño...» Y luego: «Entre los más destacados escultores modernos, el gran Donatello adoptó este método en sus obras.»

Está bien que se nos confirmen cosas a las que ya habíamos llegado mediante la observación y el análisis: los modelos de tamaño natural eran aún desconocidos en el Quattrocento. Cellini continúa después: «Miguel Angel experimentó con ambos métodos, es decir, talló estatuas tanto a partir de modelos pequeños como de grandes, para finalmente, sabedor de sus ventajas e inconvenientes respectivos, adoptar el segundo método» —el del modelo de tamaño natural— «tal como lo hemos visto con nuestros propios ojos en la Sacristía de San Lorenzo». Lo que Cellini llama Sacristía de San Lorenzo es, claro está, lo que nosotros denominamos Capilla de los Médicis. Es decir, que vio la impresionante colección de modelos de gran tamaño que había en la Capilla y sacó la obvia, aunque falaz, conclusión de que Miguel Angel se había convertido definitivamente a este método. Como ya hemos visto, el caso de la Capilla de los Médicis puede considerarse excepcional, y no hay nada que nos indique que Miguel Angel procediera de la misma forma en ninguna otra ocasión. Sin embargo, y debido a voces como la de Cellini, este modo de proceder recibió la sanción del nombre más glorioso de la época, del «maravilloso Miguel Angel», como el propio Cellini le llamara.

La información que nos da Cellini a continuación tiene para noso-

tros un enorme valor. Una vez realizado a satisfacción el modelo grande, dice, debe tomarse un carboncillo y dibujarse en el bloque de mármol la vista principal de la estatua, con cuidado de hacerlo correctamente, pues quien cometa un error en este punto puede encontrarse con dificultades cuando tenga que usar los cinceles. Y para continuar: «El mejor método que existe es el que usaba el gran Miguel Angel: tras haber dibujado en el bloque la vista principal, se empieza a quitar mármol de esa cara, como si se estuviera haciendo un relieve, y así, de esta manera, y paso a paso, se saca a la luz la figura entera».

Por último, Cellini explica cómo usaba Miguel Angel los cinceles y señala —si es que interpreto correctamente este difícil pasaje— que realizaba una especie de sombreado, como si estuviera haciendo un dibujo. Los escultores que carecen de la disciplina y la paciencia de Miguel Angel, que intentan trabajar deprisa y atacan el bloque aquí y allá, acaban por cometer errores irreparables.

Ya está dispuesta la escena para que descubramos cómo se administra el legado de Miguel Angel. Pienso, sin embargo, que antes de abandonar a este gran maestro debo tocar tres problemas. La primera pregunta es: ¿existe algo que pueda considerarse como la técnica de Miguel Angel *avant la lettre?* ¿Hay obras anteriores a Miguel Angel que muestren su técnica? Estoy convencido de que la respuesta es negativa, aunque hay, al menos, un magnífico mármol del Quattrocento que parece ser una excepción: el llamado *David Martelli* (figura 93), figura de tamaño natural que se halla en la National Gallery of Art de Washington. Posee esta estatua un venerable *pedigree*, que nos hace retroceder a la casa Martelli, de Florencia, en el siglo XV, y una atribución igualmente venerable, a Donatello, que se remonta a Vasari. Los historiadores del arte de la actualidad opinan que Vasari, que escribía un siglo después de realizarse la obra, estaba en un error. La figura fue así nuevamente atribuida, en primer lugar a Antonio Rossellino, y finalmente a Bernardo Rossellino. No voy a ahondar yo en tan erudita discusión, pues lo que me ha movido a enseñarles esta obra es que está inacabada (figura 94). En las cabezas de David y Goliat, en las manos y piernas de David y en muchos otros sitios se aprecian claramente marcas de herramientas, marcas que revelan el característico trabajo de cincel dentado que asociamos con Miguel Angel. ¿Cómo se explica esto? Coincido con los pocos críticos que creen que originalmente la estatua se terminó, pero que por razones que desconocemos se consideró necesario proceder a su revisión. A mi modo de ver esto se demuestra por el hecho de que las marcas del cincel dentado están siempre en capas más profundas que la superficie acabada. Lógicamente esto demuestra, al menos para mí, que

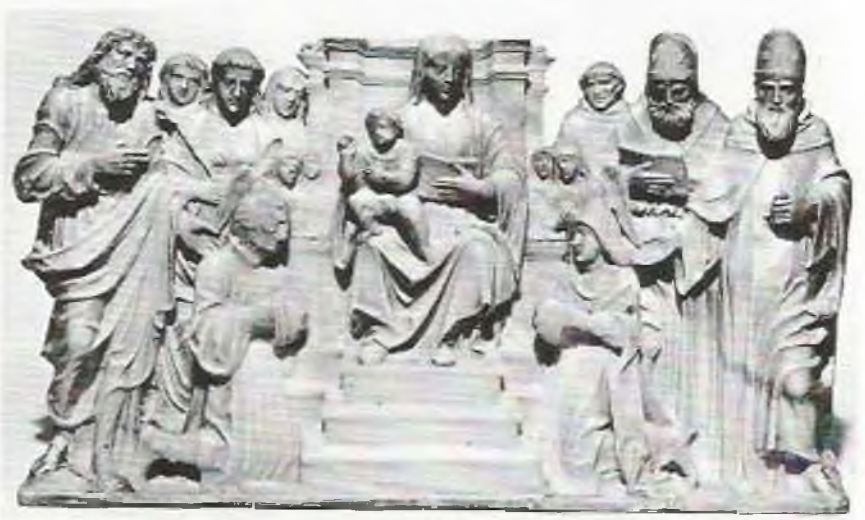
93. *David Martelli*. Siglo XV o XVI.

94. *David Martelli*, detalle de la cabeza de Goliat.

se dejó a medias una última revisión de todo el conjunto. Hay zonas, en el brazo por ejemplo, en las que está bastante claro que el cincel dentado irrumpió en partes de la obra que ya habían sido acabadas. Yo sostendría, por ello, que esta estatua de principios del XV fue trabajada nuevamente por uno de los maestros sucesores de Miguel Angel, digamos que hacia mediados del XVI. Pienso que es ahí donde reside el verdadero problema, el problema para el historiador del arte, de esta importante obra.

Y quiero añadir que, a pesar de estudiar detenidamente obras inacabadas del Quattrocento y de principios del Cinquecento, nunca me he encontrado en esa época con nada parecido. Veamos ahora, para yuxtaponerlas al *David Martelli*, algunas otras obras de la National Gallery de Washington. El busto inacabado de Desiderio da Settignano que se conoce por el nombre de *Marietta Strozzi* (figura 95), y que data de principios de la década de 1460, presenta en sus partes inacabadas —los brazos y el cabello— huellas del martillo de desbastar y del puntero, pero no del cincel dentado. O tomemos si no esa *Virgen con el Niño en compañía de Santos y Donantes* (figura 96), relieve de hacia 1520 obra del singular escultor veneciano Pyrgoteles. La parte izquierda del relieve no está totalmente acabada, y las señales

95. Desiderio da Settignano: *Marietta Strozzi*. Después de 1460.



96. Pyrgoteles: *La Virgen con el Niño en compañía de Santos y Donantes*. H. 1520.

97. Pyrgoteles: *La Virgen con el Niño en compañía de Santos y Donantes*, detalle de un donante.

anchas y largas que aparecen en la cara del donante son fácilmente identificables como golpes del cincel plano (figura 97).

Ni siquiera el pequeño relieve que representa —a imitación de un camafeo antiguo— a *Apolo* y *Marsias* (figura 98), y que fuera célebre al considerársele unánimemente, y hasta hace muy poco, como una obra temprana de Miguel Angel, ni siquiera esta obra, decía, revela la técnica o el espíritu de aquél. Los detalles del inacabado Apolo indican que el escultor empleó el trépano con profusión y no poca torpeza. Nos recuerda el marcado de perfiles mediante la labor de trépano que vimos en el *Juicio Final* de Mino da Fiesole, anteriormente estudiado (véase la figura 77, página 127). Este relieve nos lleva a mi siguiente pregunta, que hace referencia a las contribuciones que a la obra original de Miguel Angel hicieran sus ayudantes y discípulos.

Mi primer ejemplo es el busto de *Bruto*, actualmente en el Bargello (figura 99). En enero de 1537 Lorenzino de Médicis asesinó a su odiado primo el duque Alessandro. El hecho fue llevado a cabo como un regreso deliberado al prototipo clásico de tiranicidio: Lorenzino se consideró a sí mismo como un nuevo Bruto, y los republicanos florentinos exiliados creyeron que su hazaña al liberar Florencia del

98. Discípulo de Miguel Angel: *Apolo y Marsias*, detalle de Apolo.

despotismo estaba en la misma línea que el asesinato de César, del que era una nueva versión. Y fue Donato Giannotti, exiliado florentino y amigo de Miguel Angel, quien convenció a éste de que tallara un busto de Bruto para el Cardenal Ridolfi, uno de los líderes de la oposición a los Médicis.

El busto no estaba pensado como retrato, pero quizá podríamos decir que, a pesar de que nunca llegó a terminarse, hay en él un símbolo espléndido de las virtudes republicanas. El cabello quedó en uno de los primeros estadios de preparación: fue trabajado con

99. Miguel Angel: *Bruto*. 1539-1540 (?).

un puntero pesado, manejado evidentemente en ángulo recto, apreciándose aún, en una pequeña zona encima de la sien, la superficie original del bloque (figura 100). La cara está bellamente modelada merced al trabajo de líneas cruzadas realizado con un cincel dentado fino,

En la zona de la barbilla, la oreja y el cuello puede apreciarse la intervención de un cincel de dientes ligeramente más gruesos.

Bajando por el cuello, este golpe limpio y resuelto que surca con claridad el mármol da paso a una superficie lisa, conseguida mediante las típicas marcas del cincel plano. La parte del cuello que se halla bajo la barbilla presenta una cierta confusión, pues los dos tipos de trabajo se encuentran, y los golpes en plano cubren parcialmente las marcas de los dientes del cincel. En cuanto a la parte inferior del busto —el cuerpo y el ropaje—, aparece trabajada en toda su extensión con el cincel plano.

Sabemos que Tiberio Calcagni, ayudante de Miguel Angel, intervino en este busto. Y no es difícil separar las intervenciones de ambas manos: todo el trabajo con el cincel plano, del cuello para abajo, es la contribución de Calcagni, que no se atrevió a empuñar el cincel

100. Detalle de 99.

101. Miguel Angel y Tiberio Calcagni: *Piedad*. 1547–1555.

de dientes y competir con su maestro. Probablemente tuvo que re tir la tentación de hacerlo, por miedo a estropear el busto. Afortunadamente, tenía el suficiente respeto y la suficiente admiración por el maravilloso tratamiento que Miguel Angel había dado a su superficie como para no tocarlo en absoluto y dejarlo como estaba. En ningún otro sitio tenemos, como aquí, la oportunidad de comparar tan de cerca la técnica maestra de Miguel Angel, mediante la que lograba una vida interior sumamente intensa y una textura superficial muy vigorosa, con las torpes e insípidas tentativas de uno de sus seguidores.

Mi segundo ejemplo, la *Piedad* de la catedral de Florencia (figura 101), es posiblemente tan revelador como el *Bruto*. Miguel Angel empezó este grupo, de buen tamaño —tiene casi tres metros de altura—, más o menos a la edad de 75 años. Unos años más tarde, hacia 1555, la abandonó aún sin terminar, cuando empezaron a salirle fallos en el mármol. En un ataque de rabia, mutiló el grupo, y parece que fue en esa ocasión cuando el Cristo perdió la pierna y el brazo del lado izquierdo; el brazo fue salvado y vuelto a poner en su lugar. Entonces el fiel Calcagni, de nuevo, se encargó de restaurar el grupo y le dio un acabado superficial. Su intervención puede apreciarse en varias partes de la obra —en la mano de Nicodemo, en el cuello y cabello de Cristo (figura 102) y en muchos otros lugares—, pero su contribución principal, y bastante desafortunada ciertamente, es el torpe retallado de la figura de María Magdalena. La falta de vida que acusa su rostro y la textura, como de cuero, de su vestido contrastan violentamente con la conmovedora participación que se refleja en el rostro de la Virgen y, sobre todo, en el de Nicodemo, así como con el cálido tratamiento de calidades de una superficie que casi parece respirar.

Originalmente, Miguel Angel quería que esta *Piedad* decorara su propia tumba. Según Vasari —y éste debía saberlo—, la cabeza de Nicodemo es un autorretrato, un autorretrato idealizado, no hace falta decirlo. Las contribuciones de los colaboradores de Miguel Angel resultan ser así una serie de fracasos reveladores, por oposición a los cuales podemos apreciar mejor la consumada calidad de la obra del genio.

El último problema que quiero tocar brevemente se refiere a lo que los italianos llaman el *non finito* de Miguel Angel, el carácter inacabado de sus obras. En los últimos treinta años ha crecido enormemente la literatura respecto a las razones de ese *non finito*, hallándose en ella muchas y contrapuestas ideas, que van desde unas posibles, pasando por las probables, a otras puramente estúpidas. Martin Weinberger, autor del muy reciente *Michelangelo the Sculptor* (*Miguel Angel*,

102. Detalle de 101.

escultor), en dos volúmenes, niega tajantemente la existencia de problema alguno al respecto. Afirma Weinberger que a Miguel Angel le habría encantado terminar sus obras si sus clientes y protectores (papas generalmente) no le hubieran obligado a pasar corriendo de una empresa a otra, todas de enormes proporciones; afirma igualmente que en algunas otras obras, como la *Piedad* de Florencia, fueron las circunstancias técnicas las que impidieron que se terminaran. Las cartas de Miguel Angel están llenas de quejas por estos perturbadores imprevistos. Entre los muchos fragmentos que podría traer aquí, voy a citar solamente uno, perteneciente a una carta escrita por él el 14 de octubre de 1525. En un tono considerablemente amargo, escribe: «No debería tratárseme con la desconsideración con que veo que se me trata, pues ello me afecta de forma poderosa. Hace ya meses que no se me permite hacer lo que yo desearía hacer, y un hombre no puede trabajar en una cosa con las manos y en otra distinta con la mente,

especialmente cuando se trata de trabajos en mármol.» Al leer este pasaje puede pensarse que la de Weinberger es una opinión bien fundada, aunque yo personalmente pienso que quizá sea una pizca demasiado juiciosa.

Aunque es cierto que obras como el *Mateo* de 1506 o los *Esclavos* para la tumba del Papa Julio se quedaron sin terminar a causa de la cancelación o de la transformación de los respectivos proyectos, decisiones ambas fuera del control de Miguel Angel, hay otras —el *Tondo Pitti* del Bargello, el *Bruto* o la *Piedad* anterior a la *Rondanini*, por ejemplo— que no caben en el mismo apartado. Y debemos enfrentarnos al hecho de que, primero con Leonardo, que nunca terminaba nada, y luego con Miguel Angel, el *non finito* entra en una nueva fase. Pues podemos tener la absoluta seguridad de que, cuando una obra medieval no se terminaba, se quedaba incompleta por razones externas al artista, mientras que, al llegar a Leonardo y Miguel Angel, es posible que el inacabado se deba tanto a razones externas como a otras pertenecientes al propio interior del artista.

Que sepamos, nunca había existido hasta este momento una tensión así entre la concepción y la ejecución de la obra. Pero ahora, las dudas sobre la validez del arte mundano, el talante autocrítico, la insatisfacción con la imperfecta realización de la imagen interior, el abismo que separa al espíritu de la materia, y, en el caso de Miguel Angel, la pureza de la idea platónica de la vileza de su realización material, todo ello se une para impedir a estos maestros acabar sus obras. En lo que respecta al tipo de reflexiones que tan frecuente y profundamente afectaban a Miguel Angel, poniéndole al borde de la desesperación, basta con que les dé un único ejemplo. En una carta de octubre de 1542, dirigida a su amigo Luigi del Riccio, escribe: «La Pintura y la Escultura, el trabajo y la buena fe, han supuesto mi ruina, y ahora voy continuamente de mal en peor. ¡Mejor me habría ido de haberme dedicado, en mi juventud, a fabricar fósforos! No estaría ahora en tan mísero estado de ánimo.» Este *non finito*, nacido de la nueva lucidez y capacidad de autoanálisis del hombre renacentista, no debe confundirse con el otro, de tipo impresionista, que practican Rodin y otros en el siglo XIX. Más adelante intentaré definir las respectivas mentalidades, totalmente diferentes, que están detrás del *non finito* de Miguel Angel y del de Rodin.

Podemos volver ya a la cuestión de cómo se administra el legado de Miguel Angel. Hay algunos de sus discípulos y seguidores —entre ellos Vincenzo Danti, Tribolo y Pierino da Vinci, sobre todo— que adoptan en algunas de sus obras la técnica del cincel dentado de Miguel Angel. Pero es éste un episodio secundario en la historia

de la escultura, en el que no es necesario que nos detengamos. Ahora, y para que podamos contemplar los acontecimientos que se producen en la segunda mitad del siglo XVI con la perspectiva adecuada, creo muy conveniente regresar a la encuesta que realizara Benedetto Varchi en 1547 y a la que ya me he referido antes. Después de Miguel Angel, el más importante de los artistas que contestan a Varchi es Cellini. Veamos lo que éste escribe allí veinte años antes de su tratado: «La más excelente de las artes que se basan en el diseño es la escultura. Es siete veces más excelente que la pintura, pues una estatua debe tener ocho vistas diferentes, y todas de igual calidad.» Esto es tan difícil de conseguir —continúa explicando—, que los escultores que no se entregan suficientemente a su arte se quedan satisfechos con una o dos vistas. A este tipo de escultores les falta la paciencia necesaria para avanzar, cuidadosamente, a partir de la vista principal; pues atacan también, a la vez, las seis vistas menos importantes, y de esa forma «desentonan la figura». El magnífico Miguel Angel, por el contrario —continúa Cellini—, consideraba detenidamente qué era lo que la piedra pedía (se refiere a la aplicación de su método «tipo relieve»), contribuyendo de esa manera a la grandeza de la escultura como arte.

Este fragmento contiene implicaciones muy interesantes. Cellini da claramente por sentado que el modo de proceder de Miguel Angel lleva no sólo a una vista principal, sino a muchas más, coordinadas entre sí, hasta hacer las ocho que componen su teoría.

Otro de los que contestan a Varchi, el pintor Bronzino, se adhiere aún a la vieja opinión, que quizá recuerden ustedes a propósito de Leonardo, de que cuanto mayor es el esfuerzo físico que requiere la ejecución de una disciplina artística, más mecánica es ésta. En este sentido, la escultura es inferior a la pintura. Por otra parte, la escultura ofrece un placer mayor que la pintura, pues una figura puede contemplarse desde todos los ángulos posibles. Así, la multifacialidad —para emplear un término que introduje en la primera de estas conferencias— es también para Bronzino de la mayor importancia.

En su tratado, el escultor Francesco da Sangallo se ocupa con gran extensión de estos problemas. Explica en él que el pintor que tiene que pintar un desnudo representa solamente una de sus vistas, y no tiene que pensar en ningún momento en sus vistas laterales y posterior. Todo el mundo sabe que un desnudo casi nunca ofrece unas vistas igualmente buenas desde todos los lados. Lo que hace entonces el pintor es, simplemente, elegir la mejor y más agradable, sin preocuparse de los otros aspectos. El escultor, por el contrario, ha de tomar en consideración muchos puntos de vista. De aquí se

sigue, lógicamente, que la escultura es una disciplina artística más difícil que la pintura. Además, el material del escultor presenta un problema: el artista ha de preocuparse de elegir el mármol y las herramientas con las que va a trabajarlo. Después de esta afirmación viene una frase sumamente reveladora: al hablar de escultura, dice Sangallo, hay que hablar del mármol, y no del bronce o de cualquier otro material, pues todos son inferiores a aquél. Pero una y otra vez en su larga exposición vuelve a la cuestión de que, mientras al pintor solamente le interesa una única vista, el escultor debe producir un buen número de ellas.

Esta insistencia, constantemente repetida, en el elevado, e incluso infinito, número de vistas es algo totalmente nuevo en la historia de la escultura. Hasta el momento, el número de vistas, fueran éstas una, dos o cuatro, estaba en gran parte determinado por el modo en que el escultor manejaba y trabajaba el bloque de mármol, tanto en el caso del escultor griego arcaico como en los del maestro de la fachada occidental de Chartres o Miguel Angel. Ahora, sin embargo, es un problema intelectual el que se plantea, una exigencia teórica, un problema para el que se requieren soluciones. La historia de la escultura llega así a una de sus encrucijadas.

Tendremos que preguntarnos ahora cómo se aborda este problema intelectual y qué provecho sacan de él los escultores. Es fácil predecir que se va a dar una importancia cada vez mayor al modelo, al apunte plástico que introdujera Miguel Angel, y que en consecuencia el artista que talla tendrá que ceder ante el artista que modela, que trabaja añadiendo *per via di porre*, para usar la frase miguelangelesca.

Capítulo 7

Giovanni Bologna y Cellini

Cellini, Bronzino y Francesco da Sangallo, los tres, insistieron en la multifacialidad —para usar ese término tan feo como expresivo— de la obra escultórica. Cellini es además el autor de la a primera vista abstrusa afirmación de que la escultura es siete veces más excelente que la pintura, ya que una figura pintada no puede presentar más que una sola vista, mientras que una estatua ha de tener ocho. No se toma Cellini la molestia de explicarnos el por qué de ese número, ocho, en las vistas que debe tener una estatua, pero, bien considerada, tal afirmación suya solamente admite una explicación: para Cellini, una estatua debe presentar cuatro vistas válidas en los ejes principales y otras cuatro en los ejes diagonales.

Veintiún años después de escribir esta carta, por la época en que publicó su *Tratado de escultura* (1568), Cellini seguía estando sumamente preocupado por este problema. Pero los fragmentos más interesantes no vamos a hallarlos en el *Tratado* mismo, sino en una especie de epílogo de éste, titulado *Sopra l'arte del disegno (Sobre el arte del diseño)*. Mantiene en él que Miguel Angel fue el más grande entre muchos grandes pintores debido a que era el más grande escultor que había existido. En apoyo de este *non sequitur* explica que el relieve es el verdadero padre de la escultura, y que la pintura es uno de los descendientes de ésta. Pues, continúa, la pintura solamente es capaz de representar una de las ocho vistas básicas con las que tiene que ver la escultura.

Después continúa —debo decir que, aunque sin afectar al significado, he resumido ligeramente su texto:

Si un buen escultor *(a valent'uomo)* desea hacer una estatua, toma en primer lugar barro o cera y empieza a formar su vista del frente. Mas, antes de dar ésta por buena, levanta muchas veces el modelo, y lo baja, se acerca a él y se aleja para ver si todas las partes de

la figura están bien realizadas. Cuando encuentra que ha resuelto de forma satisfactoria la primera vista frontal, vuelve su modelo de un lado, es decir, de una de las cuatro vistas principales. Ocurre con frecuencia que el escultor halla esta vista carente de gracia, de tal manera que se ve obligado a modificar la hermosa vista frontal con el fin de armonizarla con la recién hecha. Con las mismas dificultades ha de encontrarse al comprobar las restantes vistas principales. En realidad, una figura ofrece no solamente ocho aspectos, sino más de cuarenta, pues al moverse el modelo, aunque sea mínimamente, es posible que un músculo aparezca resaltado en exceso, o por el contrario resalte demasiado poco. Una figura presenta, pues, la mayor variedad que pueda imaginarse, de manera tal que el artista se ve precisado —como ya he dicho— a renunciar a parte de la belleza del aspecto primero con el fin de coordinar esta vista con todas las demás. Esto es tan difícil, sin embargo, que nunca hallaremos una figura que se nos presente satisfactoria por igual desde todos los puntos de vista.

Concluye Cellini su argumentación diciendo que en muchas ocasiones había visto a Miguel Angel pintar una figura de tamaño natural en el transcurso de un solo día —lo cual no deja de ser estirar una pizca la verdad, pues Cellini no pudo haberle visto trabajar en la Capilla Sixtina. Cuando se trata de una figura en mármol, continúa, las dificultades que presentan las diferentes vistas, así como las propias del material, hacen imposible la realización de una figura de tamaño similar en menos de seis meses.

Aún hay otra ocasión en que Cellini da a conocer sus opiniones. Tras la muerte de Miguel Angel, la casi recien fundada Academia del Arte de Florencia creyó que debía a su gran miembro fundador una ceremonia conmemorativa apropiada. Finalmente se decidieron por la construcción de un enorme catafalco, en la iglesia de San Lorenzo, que iba a ser decorado con numerosas figuras alegóricas. Los preparativos se pusieron en manos de una dinámica comisión, a la que Cellini pertenecía. El trabajo de la comisión avanzaba entre continuas disputas, pero no se produjo una interrupción seria hasta que se propuso colocar la alegoría de la Pintura, y no la de la Escultura, en el lado derecho —es decir, en el mejor— del catafalco. A propósito de este asunto Cellini dimitió, sintiéndose movido luego a exponer su punto de vista en un memorándum que se publicó en 1564. Una vez más, se propuso demostrar en él la superioridad de la escultura sobre la pintura, haciendo un preciso resumen de la teoría a que he venido aludiendo. La pintura ofrece solamente una vista. El escultor empieza igualmente teniendo una sola vista en la cabeza, pero después pasa a dar la vuelta, poco a poco, a la obra. Este movimiento giratorio pone al descubierto los problemas de la empresa, pues la vista primera puede resultar tan diferente de un nuevo aspecto como lo bello difiere

de lo feo. A partir de aquí el escultor tiene que pasar por la inmensa dificultad de dar un centenar de vistas, o más, para que las que resulten al final presenten un aspecto global unificado en todo el contorno de la figura.

Considerando todos sus aspectos, son éstas unas afirmaciones extraordinarias; no se había oído nada parecido en toda la historia de la escultura. Es cierto que Leonardo había advertido claramente el problema de la multifacialidad, pero llegaba a unas conclusiones totalmente diferentes de las de Cellini. Recordarán ustedes su opinión final: «No es necesario considerar el número infinito de vistas desde un infinito número de aspectos... Este número infinito puede reducirse a dos medias figuras», etcétera.

Para Cellini, por el contrario, la multifacialidad había llegado a ser un problema absolutamente central. Cuando lo aborda, no obstante, hallamos una cierta incoherencia en las contrapuestas exigencias de la *prima veduta* —la vista frontal— y de las cuatro, ocho, cuarenta y cien vistas. Sus vacilaciones son aún más evidentes cuando se ocupa de la ejecución en el mármol. Se acordarán de que recomendaba enérgicamente el procedimiento «tipo relieve» que usaba Miguel Angel, considerándolo el mejor de todos los métodos. Ya he apuntado antes que Cellini debía dar por sentado que tal modo de proceder llevaba a conseguir muchas vistas de igual valor. Hablando desde una perspectiva histórica, esta incoherencia de Cellini refleja las actitudes respectivas de dos períodos diferentes. Permanece aún ligado al pasado, principalmente a través de su adorado ídolo, Miguel Angel, y al mismo tiempo se convierte en enérgico portavoz de los problemas que van a impulsar a la generación siguiente.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVI —durante el período que ahora llamamos manierista— se pone de moda una escultura con muchos puntos de vista de igual importancia. Podemos verlo de forma muy patente en la obra de Giovanni Bologna, que es el flamenco Jean de Boulogne. Nacido en 1529, pertenece a la generación siguiente a la de Cellini. Tras un par de años en Roma, se establece en Florencia poco antes de cumplir los treinta, quedándose allí por espacio de cincuenta años, hasta su muerte en 1608. Goza Bologna en su época de enorme prestigio, especialmente tras la realización de su más importante *tour de force*, el *Rapto de las sabinas* (figuras 103 y 104), grupo situado bajo la Loggia dei Lanzi de Florencia y realizado entre 1579 y 1583. Este grupo de tres figuras reunidas en un movimiento en remolino ilustra de la manera más completa y convincente el nuevo ideal de escultura con múltiples vistas. Las torsiones de los cuerpos sobre sus propios ejes, la riqueza de movimientos en sentidos

103 y 104. Giovanni Bologna: *El rapto de las sabinas*. 1579-1583.

contrarios, los cruces e imbricaciones de troncos y miembros, todo ello está realizado con tan buen sentido y calculado tan cuidadosamente que el espectador no se ocupa sólo de una vista principal, sino que, muy al contrario, se enfrenta con preguntas siempre nuevas, revelaciones siempre nuevas, sintiéndose arrastrado, como por encanto, a dar vueltas alrededor del grupo.

Hasta este punto, la escultura renacentista —la de Miguel Angel incluida— pedía un espectador estático, un espectador que adoptara una posición fija desde la que pudiera contemplar la vista principal. Para evitar la posibilidad de cualquier malentendido: la posición fija es, por supuesto, un postulado ideal; en realidad, la persona que se halla frente a una estatua siente normalmente deseos de moverse, pero, quiera o no, y con frecuencia de manera inconsciente, obedece a un impulso de regresar a la posición desde la que pueda disfrutar de la vista más global y más satisfactoria, a la posición que le permita ver los troncos y las extremidades clara y armoniosamente extendidos en un plano frontal ideal.

El infinito número de vistas, por el contrario, convierte al espectador inmóvil en un espectador cinético. Cuando hablamos de escultura cinética moderna, del siglo XX, queremos decir con ello que la escultura está en movimiento y es contemplada por un espectador que está quieto. El principio de movimiento continuo, no obstante, es el mismo ya sea el espectador quien experimenta la sensación de una obra giratoria al dar vueltas a su alrededor, ya sea la obra escultórica la que en realidad se mueve.

El cambio que se observa entre las primeras obras de Miguel Angel, con una única vista principal, como el San Mateo, y los grupos y figuras de Giovanni Bologna, con vistas múltiples, con setenta años de por medio, es el resultado de una profunda reorientación de la escultura. El escultor de finales del siglo XVI, que ha ascendido en la escala social —ascenso que se debe principalmente al increíble prestigio de Miguel Angel—, se niega a ser considerado como un mero artesano e intenta denodadamente dedicarse a la creación sin que le estorben en ella las limitaciones materiales del bloque de mármol. El trabajo físico que implica el esculpir habíase considerado siempre degradante. Ya he citado más de un comentario en ese sentido, entre los cuales estaba una inequívoca afirmación de Leonardo. Tal estigma no desapareció fácilmente entre los profesionales, aunque los más grandes de ellos, Miguel Angel y Bernini, consideraban el trabajo físico como una prerrogativa del escultor. Bernini incluso se creyó en el deber de recibir a la Reina Cristina de Suecia, cuando ésta visitó

su casa, en su ropa de trabajo, y se cuenta que la perspicaz reina captó inmediatamente el sentido de la actitud del artista.

Los escultores de la segunda mitad del siglo XVI se van habituando de forma creciente a pensar en términos del pequeño modelo de cera o de barro. Los escultores avanzados de la época toman el camino marcado por Miguel Angel y expresan sus ideas en forma de rápidos apuntes escultóricos o, para usar el término italiano, en *bozzetti*. Pues de ninguna otra forma puede acometerse la realización de una estatua con múltiples vistas. El escultor tiene que hacer, y hace, exactamente lo que apuntara Cellini: sujetar en la mano el pequeño modelo, girarlo en ambas direcciones, observarlo desde arriba y desde abajo e introducir todas las modificaciones y reajustes necesarios, sin hacer caso de aquella advertencia de Miguel Angel que decía:

> *El artista verdaderamente grande no tiene concebida forma alguna*
> *Que no yazca antes confinada en el bloque de mármol...*

Se inicia así a mediados del XVI un proceso a lo largo del cual el modelador —el artista que maneja la cera y el barro— se convierte en el verdadero escultor, y el escultor original —el que trabaja la piedra— se convierte en un mero artesano, en un técnico. Se abre así un abismo entre invención y ejecución. Quiero subrayar, no obstante, que este proceso, aunque implacable, es muy lento y no carece de pasos atrás. Y también que en los siglos XVII y XVIII va a haber, por supuesto, muchos escultores que serán brillantes expertos en el trabajo del mármol, capaces de proezas técnicas sin precedentes en este medio.

Antes de continuar debo señalar que el viejo problema del esfuerzo físico en el trabajo adquiere en el siglo XVI una forma en cierta manera nueva. Con el avance del siglo, todo lo que huele a trabajo duro y continuado y a una ejecución laboriosa, en cualquier actividad, va convirtiéndose en anatema. Para comprender esta actitud tenemos que volvernos hacia el *Cortesano* de Baldassare Castiglione, libro aparecido en 1528 y de inmenso éxito de un extremo a otro de Europa. Castiglione señala como una de las primeras virtudes del cortesano o caballero lo que él llama *sprezzatura* —una soltura en el porte, una facilidad, una felicidad y un *savoir faire* en todos los asuntos, un desprecio por todo lo que signifique trabajo pesado cualquiera que sea la ocupación. Vemos pues que Castiglione da forma a la conocida concepción del caballero como una persona bien educada, poseedora de riqueza y de tiempo libre, que, sin dejar de ser un aficionado, es sin embargo, capaz —en sumo grado y sin esfuerzo— de llevar a cabo cualquier tarea que decide abordar. No es de extrañar

que este concepto penetrara pronto en la historia del arte. Vasari, siendo él mismo un ejemplar caballero-artista del nuevo estilo, acuña la imagen de un Rafael prototipo de la afabilidad afortunada, maravilla de gracia, saber, belleza, modestia y excelente porte. Los artistas de este nuevo tipo creen que un proceso de ejecución laborioso mutila la frescura y la vitalidad de la idea primera. En su edición de 1550, Vasari hacía la memorable observación de que «muchos pintores... consiguen en el primer apunte dar a su obra una cierta audacia, como si les guiara una especie de fuego inspirador; mas luego, al terminarla, tal audacia ya ha desaparecido».

Esto mismo puede aplicarse, claro está, a la escultura. Hallamos en ella una conciencia de la espontaneidad de la creación y una voluntad intelectual de penetrar en las inexploradas profundidades de la originalidad artística. El pintor portugués Francisco de Holanda, que publica en 1548 un *Tratado de la Pintura* —consistente en gran medida, según él, en una especie de transcripción de las conversaciones que mantuviera con Miguel Angel en Roma entre 1538 y 1550—, pone en boca de éste las siguientes observaciones: «Valoro en grado sumo una obra realizada por un gran maestro aunque pueda haber empleado en ella muy poco tiempo. Las obras no han de juzgarse por la cantidad de trabajo inútil que se emplea en ellas, sino por el mérito de la destreza y maestría de su autor.»

Creo que ya estamos preparados para esperar encontrarnos con *bozzetti* en la obra que se conserva de Giovanni Bologna. Y los encontramos, en efecto, en número bastante elevado —aunque quizá no tanto como debiera, pues cuentan fuentes de fiar que Bernardo Vecchietti, el primer mecenas florentino de Bologna, tenía toda una habitación llena de modelos suyos. En el Victoria and Albert Museum hay algunos muy buenos, siendo dos de ellos, aunque en estado fragmentario, modelos bastante avanzados para el *Rapto de Proserpina*. El más pequeño, que no pasará de 12 ó 13 centímetros de alto, representa un estadio intermedio entre un grupo de dos figuras, realizado en bronce para Ottavio Farnese, Duque de Parma, en 1579, y hoy en el Museo de Capodimonte de Nápoles, y el de mármol, de tres figuras, de la Loggia de Lanzi. El otro, en cera roja y de más de treinta centímetros, es un modelo bastante acabado que coincide casi totalmente con el mármol, por lo que algunos expertos lo consideran como una reducción del grupo realizada con posterioridad a éste.

Contrasta con éstos otro de los modelos del Victoria and Albert, un verdadero boceto original de Giovanni Bologna (figura 105). También éste tiene poco más de los treinta centímetros, pero es un apunte en barro con todas las características de la creación rápida, en el

que el tratamiento abocetado va mucho más allá de lo que habíamos encontrado en los modelos de Miguel Angel. Se trata en este caso de un modelo para un dios fluvial, como indican el cántaro de agua y la postura, clásica en estos personajes, y hoy se admite generalmente que representa una idea primera para una colosal figura del *Nilo* destinada al jardín de la Villa de los Médicis —hoy Villa Demidoff— en Pratolino, cerca de Florencia. El proyecto del *Nilo* fue sustituido por el de una figura gigante del *Apenino*, que fue de hecho realizada: este cambio de programa se documenta en primer lugar por otro *bozzetto* de barro, hoy en el Bargello de Florencia, que muestra la misma textura superficial suelta que el modelo del Victoria and Albert Museum. Data el *Apenino* de hacia 1580, de la época del *Rapto de las sabinas*.

105. Giovanni Bologna: Modelo de barro para un dios fluvial. H. 1580.

En muchas de las obras de Giovanni Bologna puede comprobarse cuánto debe a Miguel Angel. Los dos primeros años de su vida italiana —a mediados de la década de 1550— los pasó en Roma, dedicado sobre todo a estudiar la obra de Miguel Angel. Baldinucci, biógrafo de Bologna del siglo XVII, relata un episodio de aquel período que bien pudo haber ocurrido realmente. Ya en su vejez, nos cuenta

Baldinucci, gustaba Giovanni Bologna de relatar a sus amigos cómo un día, en Roma, había hecho un modelo de su propia invención, dándole un acabado, como reza el dicho, *coll'alito* —que podría traducirse por *con gran delicadeza, como si respirara*. Mostróle Bologna esta obra tan bellamente acabada al gran Miguel Angel, quien la tomó entre las manos y la aplastó, despojándola totalmente de su forma. Luego modeló una nueva, con increíble destreza, pero absolutamente distinta de la que le había mostrado el joven Bologna, y le dijo a éste: «Aprended primero a abocetar debidamente, y luego a hacer el acabado.» Si es que hay algo de cierto en esta historia, el joven Giovanni Bologna, de veintipocos años entonces, pudo haber debido a este encuentro su interés por los modelos abocetados.

Pocos años después de este suceso se le dio a Giovanni Bologna una oportunidad de demostrar su valía. En 1565, un año después de la muerte de Miguel Angel, y con ocasión de los festejos nupciales del Gran Duque Francesco de Médicis, se colocó la *Victoria* miguelangelesca en la Sala Grande —o Salón de los Quinientos— del Palazzo Vecchio, encargándose a Giovanni Bologna la realización, como contrapartida, de un grupo que representara *a Florencia triunfante sobre Pisa*. Bologna realizó una magnífica imagen especular del grupo de Miguel Angel —aunque con unos cambios estilísticos que son, además de evidentes, muy reveladores.

El pequeño modelo de cera del Victoria and Albert Museum, de 22 centímetros de altura (figura 106), muestra ya bastante desarrollado el pensamiento de Giovanni Bologna, por lo menos en lo que se refiere al movimiento y a la relación que hay entre las dos figuras. Pero hay también un considerable alargamiento de las proporciones, mucho más allá incluso de las estilizadas proporciones de la *Vittoria* de Miguel Angel.

Aunque nunca se ha expuesto al conocimiento público, se cree que en una colección privada de Florencia existe un segundo modelo preparatorio de este grupo, en terracota. En el Bargello se conservan fragmentos de otro modelo, también en terracota: las hermosas y bastante acabadas cabezas de las dos figuras. Con ocasión del citado casamiento, Giovanni Bologna realizó una figura en yeso del mismo tamaño que iba a tener la obra definitiva, de más de tres metros de altura, que conservamos y que se halla actualmente en la Academia de Florencia. Al pasar a la escala monumental, Bologna hizo un reajuste en las proporciones manieristas del antiguo modelo de cera y las armonizó con las de la *Vittoria*.

Pocos años después Francesco de Médicis le pidió que realizara en mármol el grupo de yeso. Tal versión en mármol, terminada

106. Giovanni Bologna: Modelo de cera para el *Triunfo de Florencia sobre Pisa*. H. 1565.

en 1570 y hoy en el Bargello (figura 107), coincide totalmente con el modelo grande de yeso; posee unas calidades de superficie bastante frías y secas, y fue ejecutada por ayudantes de su estudio. Tenemos aquí, pues, las pruebas materiales del ciclo completo: más de un *bozzetto*, señal de que hubo una preparación intensa, y llevada a cabo personalmente por Bologna, en la fase inicial; después, el modelo de tamaño natural, y la ejecución en mármol. El interés activo de Bologna, sin embargo, apenas pasó de la fase de *bozzetto*. Es una

107. Giovanni Bologna: *Triunfo de Florencia sobre Pisa*. 1570.

lástima que en tan abundante documentación no se aluda en ningún momento a cómo se llevó a cabo la ejecución del mármol, pues es de suponer que se empleara algún método mecánico de traslado.

Casi inmediatamente después del grupo de Florencia y Pisa, Giovanni Bologna tiene una nueva ocasión de competir con Miguel Angel: Francesco de Médicis le encarga en 1566, para coronar una fuente, un grupo de mármol que represente a *Sansón y un filisteo* (figura 108). De unos dos metros de altura, esta obra se halla también en el Victoria and Albert Museum. Veamos algo de su movida historia: en 1601 partió de Florencia con destino a España, como presente del Gran Duque Ferdinando de Médicis al Duque de Lerma. La taza de la fuente se quedó para siempre en los Reales Jardines de Aranjuez, pero el grupo de mármol fue obsequiado en 1623 al Príncipe de Gales, quien a su vez se lo entregó al Duque de Buckingham, enviándose por barco a Londres. Finalmente, el grupo llegó a manos de Thomas Worsley, que lo puso en Hovingham Hall, su casa solariega de Yorkshire. De allí marchó, después de la guerra, al Victoria and Albert, en un estado que, pese a sentirse ligeramente los efectos de la intemperie, es notablemente bueno.

Bologna realizó esta obra a partir de dos composiciones de Miguel Angel: el *Sansón y los dos filisteos*, que hoy solamente conocemos por algunos vaciados en bronce, y el grupo de los dos hombres en lucha —general aunque erróneamente llamado *Hércules y Caco*—, que conocemos sobre todo por el magnífico *bozzetto* de la Casa Buonarroti (véase la figura 90, página 147). Creo que lo que intentó hacer Giovanni Bologna fue modificar estas composiciones de Miguel Angel de tal forma que todas las vistas del grupo, al dar la vuelta completa a su alrededor, fueran igualmente satisfactorias. Es probablemente esta obra el primer grupo *cinético* de los que realizara en mármol Bologna, obra madura aunque aún no tan compleja como el *Rapto de las sabinas*, el grupo de tres figuras realizado más de una década después.

Dentro del contexto en el que principalmente me estoy moviendo es preciso tratar de otra cuestión importante. Venimos observando una corriente de desplazamiento desde la continua conciencia de la piedra en Miguel Angel hacia la manipulación del *bozzetto* y la concentración del artista en él, de tal manera que no es casualidad que haya llegado hasta nosotros un gran número de *bozzetti* fechados de aquí en adelante. El movimiento de las figuras de mármol de Miguel Angel se vuelve siempre sobre sí mismo; por muy intrincada y abundante en *contrapposto* que sea la composición, ésta nunca traspasa los límites ideales del bloque.

Para Giovanni Bologna el bloque de marmol ya no significa una

108. Giovanni Bologna: *Sansón y un filisteo*. H. 1568.

norma sagrada e intocable, tal como se puede ver en el *Rapto de las sabinas* y en otras obras suyas. Los contornos zigzagueantes y las extremidades que avanzan hacia el espacio nos hablan de un Bologna deseoso —y capaz— de liberarse de las limitaciones que la piedra le imponía. Esto implica la apertura de un camino hacia la utilización de más de un bloque de mármol para una sola figura. Recordarán ustedes que Vasari —influido sobre todo por las ideas de Miguel Angel— menospreciaba el procedimiento consistente en unir distintas piezas de piedra, considerándolo como una labor de parcheado a la manera de los zapateros remendones, como una actividad despreciable y sin belleza alguna. Veremos, por otra parte, cómo el escultor más grande del siglo siguiente, Gian Lorenzo Bernini, va a aprovecharse de la libertad inaugurada por Giovanni Bologna y no va a tener ningún inconveniente en emplear varios bloques de piedra para una sola figura «a la manera de los zapateros que ponen remiendos».

Quizá se pregunten ustedes cómo es que, habiendo citado a Cellini con tanta extensión, no me puse inmediatamente después a tratar de algunas de sus obras escultóricas, sino que pasé a Giovanni Bologna. La respuesta es que consideré más importante presentarles antes el momento culminante al que llevan las interesantes ideas de Cellini. Pero ahora ya podemos echar un vistazo hacia atrás y ver cómo es su obra escultórica. Cellini nace en el 1500 y muere en el 1571, siete años después que Miguel Angel. Sus eternas complicaciones con la autoridad empiezan cuando cuenta dieciséis años, y hasta cumplidos los cuarenta y cinco no pasa más de cinco años seguidos en ninguno de los lugares en que vive. Trabaja en Roma, Ferrara, Mantua, Padua y en la corte de Francisco I, en París y en Fontainebleau. Es Maestro de la Casa de la moneda del Papa y fundidor de piezas de artillería en el Castel Sant'Angelo; hace sellos para la familia de Este y magníficos trabajos de joyería y orfebrería allí donde cae. Cuando regresa, en 1545, a su ciudad natal, apenas ha hecho obras escultóricas. En Florencia goza de la protección de los Duques y recibe el encargo del *Perseo*, para la Loggia dei Lanzi, que es su obra maestra y que le tiene ocupado durante casi diez años. Durante ese tiempo realiza también un par de bustos y unas cuantas figuras en mármol, de tamaño natural. Y esto es prácticamente todo, a excepción de su última obra en mármol, que es de la que me voy a ocupar en primer lugar.

Se trata de un *Crucifijo* (figura 109) de tamaño natural y cruz de mármol negro, realizado por Cellini entre sus sesenta y sus sesenta y dos años. Así firma la obra: «Benevenutus Cellinus civis florent. faciebat MDLXII.» Realiza esta obra para sí mismo, con la intención de que se colocara sobre su sepulcro, pero el Duque Cosimo I la

109 y 110. Cellini: *Crucifijo*, 1562.

compra, y su hijo y sucesor, Francesco, se la regala al Rey de España Felipe II. La obra acaba así en el Monasterio de El Escorial, donde siempre fue sumamente difícil verla. Además, el Cristo estaba desnudo, por lo que los monjes le vistieron con un lamentable trozo de paño. En mi opinión es el más impresionante Crucifijo que se esculpe en todo el siglo XVI. La interpretación tanto del cuerpo como de la cabeza es extraordinariamente personal, y quizá puedan apreciarse en ese detalle de la cabeza (figura 110) la alta calidad y la maravillosa precisión de la talla. En su *Tratado de escultura*, Cellini habla de esta obra con no poca emoción y describe las dificultades que le presentara su ejecución. No cabe duda de que Cellini perseguía la perfección técnica, y que pretendía lograrla a través de todo el proceso de preparación y ejecución al que antes he aludido. Hay que añadir que en el *Tratado* también habla explícitamente de los útiles empleados, ocupándose, entre otros, de dos tipos de trépano. Uno de ellos, dice, sirve para los pequeños detalles y las sutilezas de las cabelleras y de los ropajes. No deben dejar ustedes de advertir la experta labor de trépano que hay en el cabello de Cristo y en otros lugares, por ejemplo a lo largo de los párpados. El trépano, pasado de moda con Miguel Angel, está volviendo, y no va a dejar de emplearse durante un tiempo.

Por impresionante que sea, sin embargo, el Crucifijo de Cellini, es para los problemas de que nos estamos ocupando una obra de interés bastante menor, debido a su mismo tema —una figura de Cristo en la cruz no se presta fácilmente a la experimentación— y también a su pronto exilio en España. Es así el *Perseo* la obra que tenemos que considerar en busca de más luces para nuestra cuestión. Ahora bien, el *Perseo* de Cellini es un bronce —el más importante, de hecho, de mediados del XVI. Y los bronces plantean, lógicamente, una serie de problemas muy diferentes de los relacionados con el mármol. Uno sobre todo: el escultor en bronce no tiene necesidad de pensar en términos de bloque, sino de modelos preparatorios y de vaciado. Esta es la razón de que las obras en bronce, aunque tengan también sus problemas delicados, hayan presentado siempre una mayor libertad que las realizadas en mármol. Esos problemas indujeron a Cellini a considerar el trabajo en mármol infinitamente más fácil que el trabajo en bronce. Cellini tenía sus buenas razones para hacer tal observación, pues por la época en que acepta el encargo del *Perseo* la tradición de trabajo del bronce del Quattrocento florentino estaba ya interrumpida.

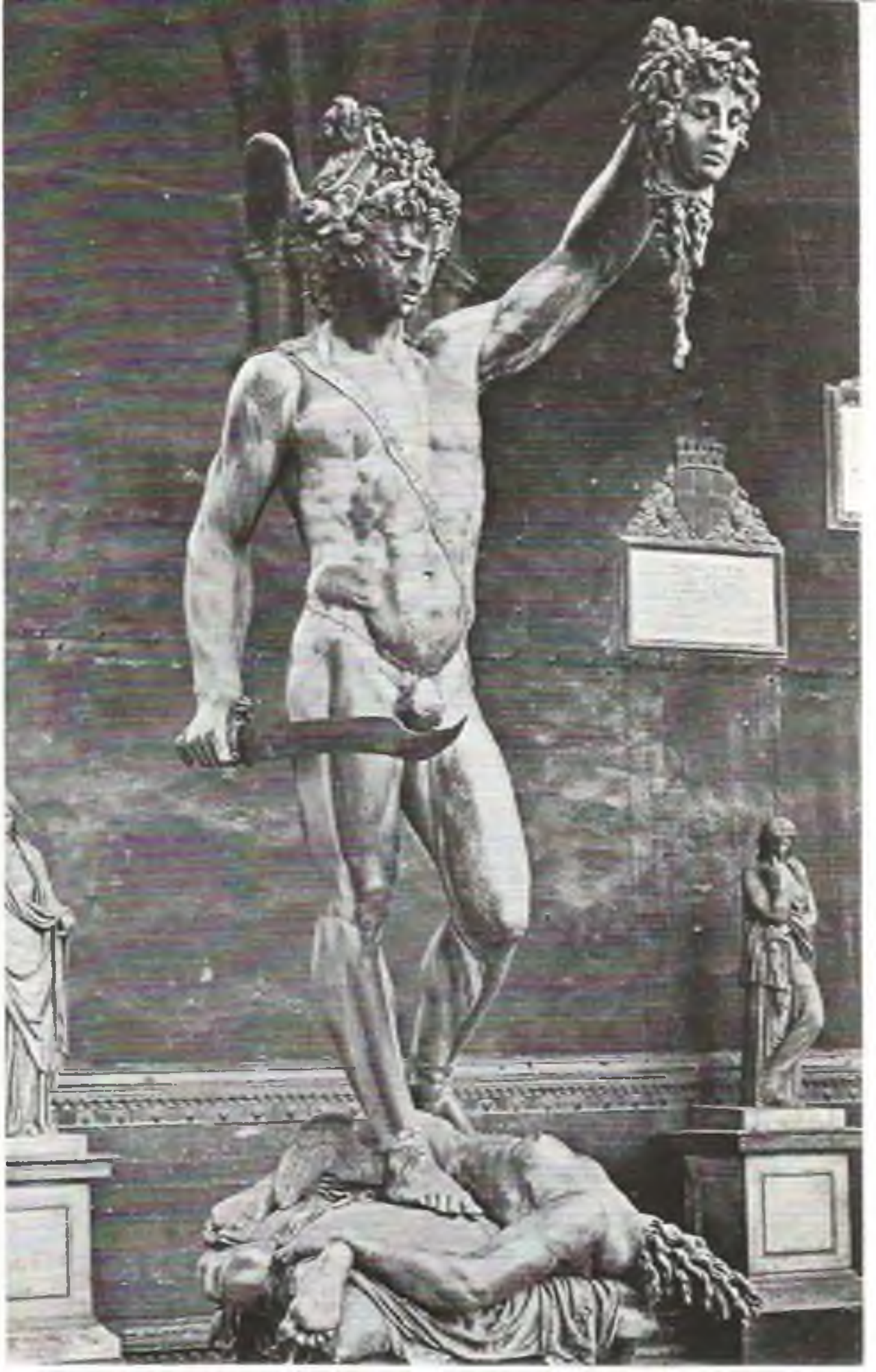
Pero miremos hacia atrás por un momento. En Grecia y Roma la técnica del vaciado del bronce tiene una antigua y espléndida

111 Cellini: *Cosimo I de Médici*, 1546-1548

tradición, tradición que se mantiene viva en la primera parte de la Edad Media. Pero cuando se le encarga a Andrea Pisano, en 1329, la primera puerta de bronce del Baptisterio de Florencia, no hay nadie en la ciudad que sepa cómo se trabaja este metal, y se hace necesario invitar a un fundidor de campanas veneciano. Es luego Ghiberti quien hace escuela de broncistas en Florencia durante el medio siglo —de 1403 a 1452— que necesita para sus dos puertas del Baptisterio. Durante ese período realiza asimismo las primeras estatuas monumentales en bronce de la Edad Moderna, para tres hornacinas de Orsanmichele. Hasta Donatello aprende la técnica del bronce de Ghiberti, con el que trabaja de aprendiz de 1403 a 1406. Verrocchio y Pollaiuolo, por otro lado, deben su pericia técnica en el trabajo del bronce al gran Donatello. Esta tradición, sin embargo, no tiene continuadores, y Cellini tiene que empezar de cero. En su autobiografía, y también en el *Tratado de escultura*, nos ofrece un vivo relato de las vicisitudes por las que pasa en su importante empresa. Nos dice Cellini que el primer bronce de buen tamaño que realiza es el retrato en busto del Duque Cosimo I (figura 111), hoy en el Bargello, obra que acomete —según explica— para ensayar la técnica del vaciado antes de experimentar con el *Perseo*. Este busto, de tamaño dos veces mayor que el natural, es la primera maravilla de la renacida técnica del bronce florentina. Los detalles decorativos, de increíble delicadeza, revelan al orfebre nato. Hay una versión de este busto, en mármol y de tamaño natural, en San Francisco, pero no es una falsificación y bien pudo haberse realizado en el estudio de Cellini a partir del modelo utilizado por el maestro.

El éxito de este busto era un buen pronóstico para el *Perseo* (figura 112). Cellini procede en esta obra con la máxima prudencia, tanto durante su preparación como en la ejecución del vaciado. Se producen, no obstante, numerosos y dramáticos incidentes, que refiere en su autobiografía. Cuenta en ésta que estudia con toda atención la técnica de Donatello, y soy de la opinión de que también le utiliza como guía en cuestiones artísticas, seguramente teniendo siempre en mente su *David* de bronce. Es más, intenta probablemente competir con su *Judit*, situada al otro lado de la Piazza. Incluso hoy, a nadie le puede pasar desapercibida la relación que hay entre estos dos grupos: ambos representan acciones liberadoras, tomada una de la Biblia y otra de la mitología —en el siglo XVI, las implicaciones simbólicas de este paralelismo se comprendían mejor que en nuestros días. Hay además otras conexiones; por ejemplo, el brazo de la Medusa que cuelga desmayadamente sigue el ejemplo que marca otro similar de Holofernes. Pero, dejando a un lado estas conexiones entre Cellini

112. Cellini: *Perseo*, 1545-1554.



113. Cellini: Vaciado en bronce de un modelo para el *Perseo*. H. 1545.

y Donatello, un estudio atento del *Perseo* demuestra que Cellini perseguía la multifacialidad del grupo.

Cuenta también Cellini que estuvo semanas ocupado en un modelo de cera, modelo que se encuentra en el Bargello y muestra la idea de la obra en un grado de desarrollo bastante avanzado. No conservamos, sin embargo, los dos modelos del mismo tamaño que la estatua que también menciona Cellini. Pero hay en el Bargello un vaciado en bronce (figura 113) de un pequeño modelo, que representa un momento intermedio entre el modelo de cera y la ejecución final. Aunque no entremos en detalles, advertirán ustedes que Cellini modifica, en la obra definitiva, las proporciones del Perseo y que asimismo añade gran cantidad de magistrales detalles. Este pequeño bronce, sin embargo, tuvo que servirle indudablemente a modo de prueba de eficacia desde todos los puntos de vista.

114. Cellini: *Perseo*, detalle de la máscara.

Dos detalles pueden ayudarnos a apreciar mejor la calidad de esta obra. En primer lugar, la fiera máscara (figura 114) que está en la parte posterior del casco alado de Perseo y que forma una inolvidable unidad con los mechones rizados de este Perseo. El segundo detalle es la cabeza de la Medusa. Tiene ésta un particular interés al haber adquirido recientemente el Victoria and Albert Museum un boceto de la misma, de unos catorce centímetros de altura (figura 115). Sir John Pope-Hennessy ha demostrado que este modelo se halla entre el bronce del Bargello y la ejecución final. En más de un aspecto es notable este vaciado en bronce de un modelo: se ven los dientes entre los labios separados, motivo éste que se repite después en el Cristo de mármol de El Escorial. Y otra cosa aún más interesante: tiene este modelo una expresión de dolor entre cadavérica y fantasmal. En la ejecución definitiva, Cellini añadió a esta cabeza unos rasgos de belleza clásica y una perfección que no impiden que conserve toda su capacidad de impresionar.

Ha llegado ya el momento de abandonar a este fascinante maestro. Fue Cellini un genio mágico que abrió nuevos horizontes tanto en la teoría como en la práctica de la escultura. Las nuevas tradiciones

115. Cellini: Vaciado en bronce de la cabeza de la Medusa. H. 1545.

del trabajo en bronce que inaugurara en Florencia permanecerán vivas y convertirán virtualmente a esta ciudad, durante los ciento cincuenta años siguientes, en el centro mundial de producción de bronces. Sin él no habrían podido hacerse muchas de las grandes obras en bronce de Giovanni Bologna, obras como, por ejemplo, el *Mercurio*.

SANCTVS
LONGINVS
MAIOR

Capítulo 8
Bernini

Para valorar los efectos que los cambios revolucionarios que experimenta la escultura a finales del siglo XVI tienen en las generaciones siguientes, nada mejor podemos hacer que fijarnos en Bernini y ver cómo el más grande escultor del XVII administra un legado del que él es, además, el heredero que presenta una mayor variedad de facetas.

Gian Lorenzo Bernini, hijo de padre florentino y madre napolitana, nace el 7 de diciembre de 1598. Ya en su primera adolescencia muestra una destreza artística tan sorprendente que llama la atención del mismísimo Papa Paulo V. Antes incluso de 1620 se ha convertido ya en el primer escultor de Roma, y desde 1623 —tras la subida de Urbano VIII al trono pontificio— hasta su muerte, en 1680, está prácticamente al mando de la política artística oficial del papado, ejerciendo un poder y una influencia en cuestiones artísticas, tanto en Roma como en el resto de Italia, e incluso en el resto de Europa, que tiene pocos paralelos, si es que tiene alguno, en la historia del arte occidental.

Dos biografías contemporáneas —una escrita por su hijo Domenico y la otra por el siempre bien informado Filippo Baldinucci—, el diario escrito, día a día, por el Señor de Chantelou durante la estancia, de seis meses, de Bernini en París en el año 1665, un montón de cartas y un interminable aluvión de documentos, todo este material nos proporciona una información abundante y precisa sobre Bernini, y así, aunque no poseyera este maestro una mente dada al análisis teórico y aunque no nos haya dejado ninguna expresión escrita coherente y mínimamente extensa de sus opiniones, el hecho es que sabemos más de él que de muchos artistas más vociferantes.

Antes de entrar con algún detalle en el procedimiento de trabajo de Bernini, intentaré considerar brevemente su actitud ante las realizaciones de los artistas pertenecientes a la generación de Giovanni Bologna. Bernini acepta en gran medida la libertad conseguida por los

manieristas, es decir, acepta la liberación del antiguo dictado de pensar en términos de la piedra, rechaza la limitación renacentista de la forma del bloque y se dispone a concebir figuras de contornos zigzagueantes y extremidades que se disparan hacia el exterior. Y sobre todo, está siempre dispuesto, llegado el caso, a utilizar más de un bloque de mármol para una sola figura, lo cual, como sabemos, era algo absolutamente impensable para Miguel Angel y para los artistas de su generación.

No tiene así Bernini el más mínimo inconveniente en emplear cuatro bloques de mármol en su estatua de Longinos (figura 116), de más de cuatro metros de altura, situada bajo la cúpula de San Pedro (1629–1638). El principal bloque de mármol forma la parte central del cuerpo. El brazo derecho levantado es un segundo bloque; el ropaje que cae en forma de cascada por este lado es un tercer bloque, y el manto que le cae por detrás en el lado izquierdo constituye un cuarto y último. Como demuestra esta figura, Bernini, movido por su deseo de casar sus estatuas con el espacio de alrededor, se aprovecha de los logros de la generación anterior a la suya. Pero hay una cosa, y de vital importancia, en la que no puede seguir a Bologna y a los de la generación de éste: no puede aceptar la escultura de vistas múltiples. Sólo en muy raras ocasiones ideará Bernini obras concebidas para diversos puntos de vista, generalmente cuando las circunstancias del lugar de colocación de la obra le impedían controlar la posición del espectador.

Y no puede pensar en términos de puntos de vista múltiples por varias razones. Por una sobre todo: todas y cada una de sus obras representan el clímax de una acción. El *David* (figura 117), por ejemplo, obra temprana (1623) de tamaño natural, apunta con su honda a un Goliat imaginario que debe suponerse situado en el eje central del espacio, allí donde debe colocarse el espectador. Goliat es el complemento necesario de la figura de David, cuya acción parecería no tener sentido si no diéramos por sentada la existencia del gigante. Así, el centro espiritual de la estatua está fuera de la estatua misma, en algún punto del espacio, en el mismo espacio en el que vivimos y por el que nos movemos. Y solamente si nos colocamos en la posición adecuada aparece toda la eficacia de ese amplio movimiento que sube a través de la pierna y de la inclinación del cuerpo entero y que se ve compensado por el giro de la cabeza y por el brazo que, presto a la acción, empuña la honda. Ninguna otra perspectiva revela esta increíble tensión de la figura ni justifica su verdadera razón de ser. Esto hoy nos parece tan evidente que casi ni hace falta señalarlo. Las ricas cualidades espaciales del *David* y

117. Bernini: *David*. 1623.

118. Bernini: *Neptuno y Tritón*. 1620.

su movimiento en profundidad nos llevan, claro está, a una serie de vistas subordinadas que nos permiten descubrir sutilezas siempre nuevas y de detalles desde la perspectiva principal ocultos, pero no podemos pasar de considerarlas vistas parciales.

Les invito ahora a que hagan un nuevo experimento, quizá aún más revelador que el de la estatua de *David*. En 1620 Bernini realiza el grupo *Neptuno y Tritón* (figura 118), actualmente en el Victoria and Albert Museum, para coronar un estanque en el jardín de la Villa Montalto, en Roma. Sabemos por grabados de la época cuál fue la colocación original del grupo, que, por cierto, fue comprado por Sir Joshua Reynolds, en plan de especulación, y llevado a Inglaterra. Estaba situado sobre una balaustrada, a bastante altura sobre la superficie del estanque, delante de un muro sin vano alguno y enmarcado, a ambos lados, por dos pequeñas fuentes. El grupo estaba hecho, sin duda, para ser visto desde la perspectiva que muestra la figura 118. Esta vista ofrece también magníficos detalles. Pero si damos una vuelta alrededor del grupo veremos que el conjunto pierde coherencia y que la vista posterior no tiene sentido alguno. La fuerza presente en la acción de Neptuno solamente se revela de forma completa en la vista principal: ese enérgico movimiento hacia abajo del tridente para pacificar las olas —de acuerdo, en mi opinión, con un pasaje de la *Eneida* de Virgilio representado con frecuencia, aunque también se ha apuntado la posibilidad de que la fuente de inspiración se hallara en un texto de Ovidio. Es pues el constante interés de Bernini en fijar en su obra momentos fugaces lo que hace inevitable la vista única, ya que el clímax de una acción solamente puede expresarse en una de las perspectivas de la obra.

El llamado realismo de Bernini —al que los historiadores del arte del pasado dedicaran una buena dosis de mal asimilada palabrería— está muy lejos del realismo de la escultura del siglo XIX. La extrema sofisticación con que Bernini trata el problema de los puntos de vista pone su realismo en una perspectiva de comprensión más correcta. Con el paso del tiempo, Bernini se va obsesionando de manera creciente con la idea de guiar al espectador en su aproximación a la obra y de decidir por él el punto de vista que debe adoptar. Tomemos por ejemplo la estatua ecuestre de Constantino (figura 119), mármol de gran tamaño realizado, en dos fases, entre 1654 y 1670. La obra fue colocada en el rellano principal de la Scala Regia, la entrada de gala al Palacio Vaticano, cerrada normalmente al público. El rellano está situado en el eje del pórtico de la Basílica. Unas enormes puertas de bronce separan el pórtico de la Scala Regia, pero cuando esas puertas están abiertas —como en la figura 119— se hace inmediatamen-

te evidente que Bernini diseñó el alto arco que contiene el monumento ecuestre, y el monumento mismo, con sus enormes colgaduras de estuco pintado, como un punto focal en el eje del pórtico. En este caso, pues, es el modo de enmarcar la obra el que asigna al espectador, y de forma inequívoca, la posición correcta desde la que debe contemplarla. Este modo de enmarcar la obra es aquí particularmente expresivo por el hecho de que, a través de las oscuras puertas de bronce, se mira a la zona del rellano, que está intensamente iluminada.

Como segundo ejemplo puede servirnos la capilla Altieri de San Francesco a Ripa, con su mármol, de tamaño mayor que el natural, de la *Beata Ludovica Albertoni* (figura 120). Se trata de una obra tardía,

119. Bernini: *Constantino*, 1654-1670.

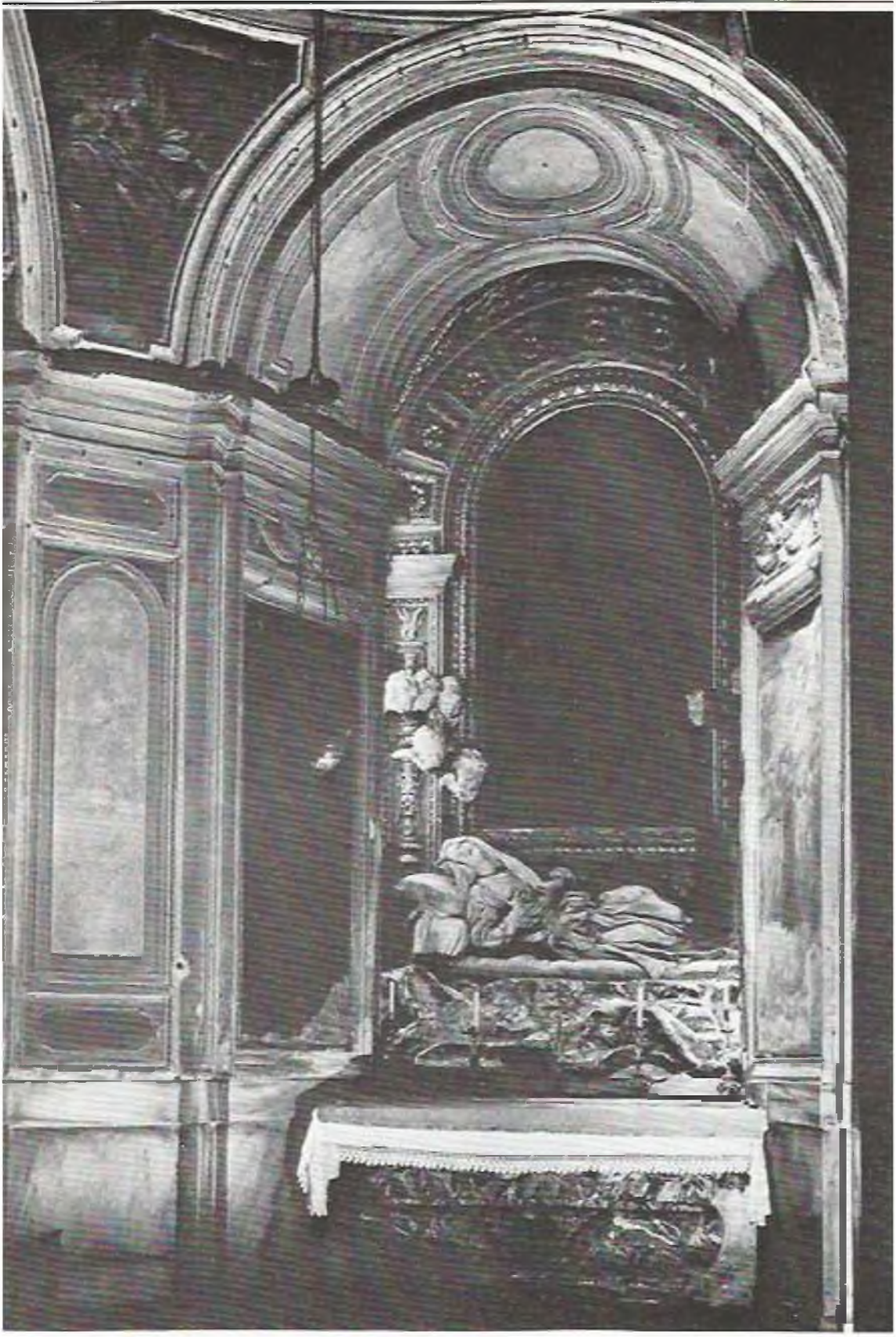
realizada entre 1671 y 1674. La perspectiva correcta es la que se adopta desde la nave de la iglesia. Al recorrer ésta, la Capilla Altieri aparece de pronto ante nuestra vista. Nos detenemos y vemos, a través de la penumbra de la capilla, a la Beata Lodovica en trance de muerte, bañada por una luz mágica. Una serie de arcos llevan hacia el hueco del altar, y cualquier movimiento a derecha o izquierda acabaría inmediatamente con el maravilloso equilibrio del conjunto, digno de una realización pictórica.

A pesar de su carácter de *cuadros vivientes*, obras como el *Constantino* y la *Lodovica Albertoni* siguen siendo enérgicamente tridimensionales y vigorosamente «vivas», y ni son relieves ni se hallan de hecho confinadas a un espacio limitado. Como el *David* y el *Neptuno y Tritón*, siguen compartiendo nuestro continuo espacial, aunque al mismo tiempo se hallan muy lejos de nosotros: son figuras extrañas, visionarias, inaccesibles, como si fueran apariciones de otro mundo.

En ambos casos, aunque de manera especial en el de la *Lodovica Albertoni*, la luz dirigida contribuye decisivamente al efecto nada realista de la obra. La utilización de la luz dirigida, cuyo origen no ve el que contempla la obra, es uno de los grandes inventos de Bernini. En contraste con la luz quieta y difusa que empleaban los artistas del Renacimiento, la luz dirigida parece pasajera, inestable, y refuerza la sensación de transitoriedad que tiene el espectador ante la escena representada. Nos damos cuenta de que el momento de la «iluminación» divina es tremendamente fugaz. Con su luz dirigida, pues, Bernini ha hallado la forma de que el creyente pueda sentir intensamente la experiencia de lo sobrenatural.

La primera vez que Bernini experimenta con la ocultación del origen de la luz es en la capilla Raimondi, en San Pietro in Montorio, que puede fecharse entre 1642 y 1646 (figura 121). Esta capilla es el primer gran conjunto en que escultura y arquitectura aparecen totalmente coordinadas; y hay en ella, por vez primera, una ventana oculta que arroja sobre el altar, en el que está el relieve del éxtasis de San Francisco, un rayo de luz. Toda la decoración escultórica de esta importante capilla se debe, por cierto, a discípulos de Bernini.

Pronto aplica el artista esta lección en la capilla Cornaro de Santa Maria della Vittoria, realizada entre 1646 y 1652. Esta capilla contiene la que es probablemente la obra más conocida de su autor, el grupo del *Extasis de Santa Teresa* (figura 122). Aquí la luz que entra por una ventana de cristal amarillo, escondida tras el frontón, refuerza el carácter de visión que tiene la escena —la unión mística de la Santa con Cristo—, que tiene lugar en el terreno imaginario de una



129. Bernini: *La beata Ludovica Albertoni*, 1671–1674.

enorme nube mágicamente suspendida en el aire; delante de un iridiscente fondo de alabastro.

La Cátedra de San Pedro (figura 123), erigida en el ábside de la basílica durante la década que va de 1656 a 1666, es el conjunto escultórico más amplio de Bernini y, al mismo tiempo, la obra que produce el impacto simbólico más fuerte. En este caso una ventana

121. Bernini: Capilla Raimondi, H. 1642-1646.

y las transiciones del bajo al altorrelieve y luego a la figura exenta, que se adentra en el espacio, forman parte de un todo indivisible. A considerable altura del suelo, suspendida en el aire, está la silla de San Pedro, mientras los más importantes de los Padres de la Iglesia latinos y griegos —San Agustín, San Ambrosio, San Atanasio y San Juan Crisóstomo, que apoyaran el derecho de Roma a la universali-

122. Bernini: *El éxtasis de Santa Teresa*. 1646-1652.

123. Bernini: Cátedra de San Pedro. San Pedro de Roma. 1656-1666.

dad— aparecen a los lados de la Cátedra, llevándola entre los cuatro de forma más simbólica que real. Sin necesidad de profundizar en el contenido simbólico de esta obra, está claro que este altar, el más importante de la Iglesia Católica, es una afirmación de la primacía del Papado y una apoteosis, visualmente inigualada, de la Iglesia Triunfante.

El Vaticano puede jactarse de haber poseído siempre un completísimo departamento de archivos: los documentos relacionados con la Cátedra llenan un volumen de varios cientos de páginas. Se conservan además una serie de fascinantes documentos gráficos que nos ayudan a ilustrar la historia de tan importante obra. Por todo ello voy a servirme de la Cátedra para hacer, a propósito de ella, ciertas observaciones preliminares sobre el procedimiento de trabajo de Bernini.

El primer diseño de Bernini era relativamente modesto. El que aparece en este aguatinta (figura 124) no es el primero, pues representa ya un aumento de escala. Hallamos ya aquí todos los elementos del diseño definitivo: la ventana con la paloma del Espíritu Santo, la guirnalda de ángeles y *putti*, la Cátedra propiamente dicha con su decoración escultórica, los dos *putti* llevando los emblemas papales y los cuatro Padres de la Iglesia. Pero todo el proyecto se acopla cómodamente al interior de las columnas pertenecientes al marco arquitectónico; el diseño es relativamente autónomo, y apenas invade el espacio. Algunos de los ayudantes de Bernini realizaron, entre marzo de 1658 y abril de 1660, unos modelos de las figuras del mismo tamaño que iban a tener éstas, modelos que se colocaron en una maqueta de la estructura que había sido erigida *in situ*. En relación con las enormes dimensiones de San Pedro, se vio que la escala empleada no era lo suficientemente grande, crítica en la que coincidieron algunos observadores ajenos al proyecto, como el pintor Andrea Sacchi. El *bozzetto* de Bernini para la silla que muestra la figura 125, actualmente en el Detroit Institute of Art, forma parte probablemente de la preparación del modelo general de 1660.

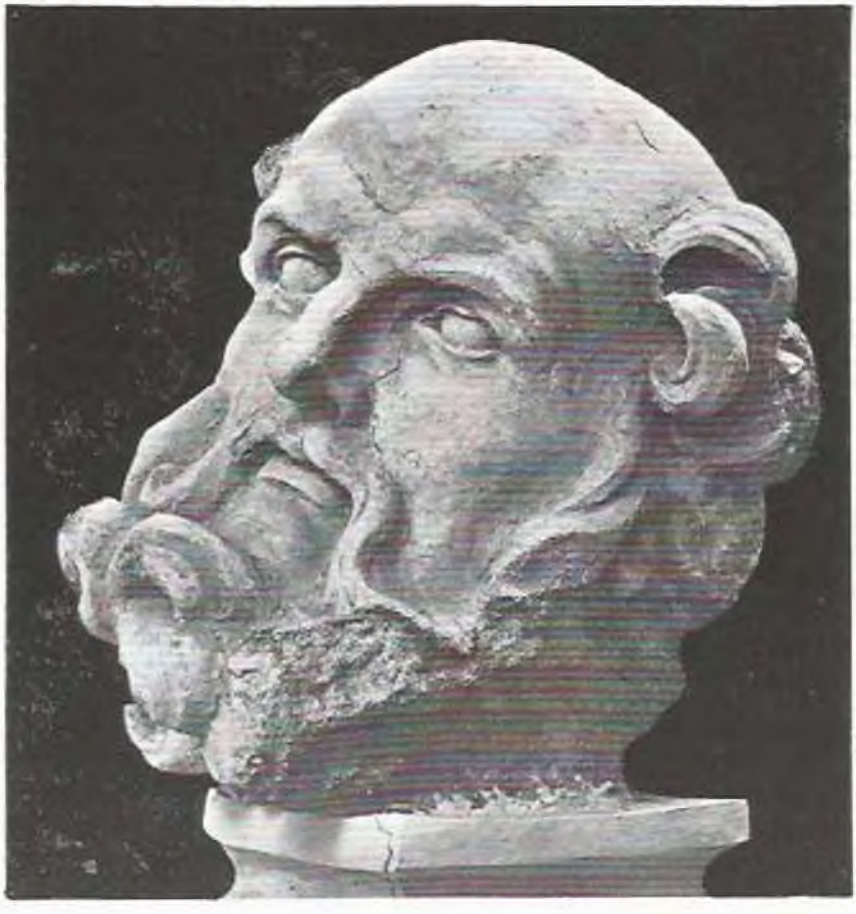
Poco antes de construirse este modelo general Bernini había empezado ya, con no poca apresuración, a vaciar algunos bronces. Y una vez iniciado, no pudo interrumpirse este proceso, por lo que estos bronces fueron más tarde incorporados a la Gloria de los Angeles y tratados como si fueran estucos como las figuras que había a su alrededor. Entre 1660 y 1661 Bernini decidió ampliar aún más la escala del diseño, y esta vez de forma muy considerable. Preparando esta transformación realizó una serie de rápidos apuntes que mostraban la Cátedra vista a través de las columnas, a modo de marco, del Baldaquino, que él mismo había erigido bajo la cúpula de San Pedro

125. Bernini: *Bozetto* para el Trono de San Pedro. 1658-1660.

entre 1624 y 1633. Estos apuntes ilustran muy bien las intenciones de Bernini y sirven de expresivo comentario al problema del que me he venido ocupando: hasta la Cátedra fue concebida pensando en una vista principal y enmarcada, ideada a manera de un colorístico cuadro esculpido de enormes dimensiones. Y una serie de grandes dibujos a tiza, hoy en el Museo de Leipzig, dan testimonio del extremo cuidado con que Bernini trabajó cada detalle de la composición.

Una vez decidida la escala definitiva, se hicieron necesarios nuevos modelos de gran tamaño, que se realizaron en 1661. Por suerte se conservan algunos fragmentos de estos modelos, entre ellos las cabezas, de tamaño bastante mayor que el natural, de los Padres de la Iglesia Griega (figura 126). Es sumamente infrecuente el conservar hoy modelos de este tipo, pues, además de estar hechos en materiales muy perecederos, no había razón alguna para guardarlos una vez terminada la obra. Los modelos fueron luego recubiertos de moldes de piezas, de yeso, como preparación para el proceso de vaciado. El vaciar piezas tan grandes es una empresa difícil y complicada, y, aunque Bernini contó con los servicios de un experto fundidor, el primer vaciado del San Agustín resultó un fracaso, y el segundo un éxito solamente parcial. Las labores de limpieza y dorado de todos los bronces se alargaron hasta finales de 1665, y la obra fue descubierta el 17 de enero de 1666.

126. Bernini: Modelo para la cabeza de San Atanasio. 1661.



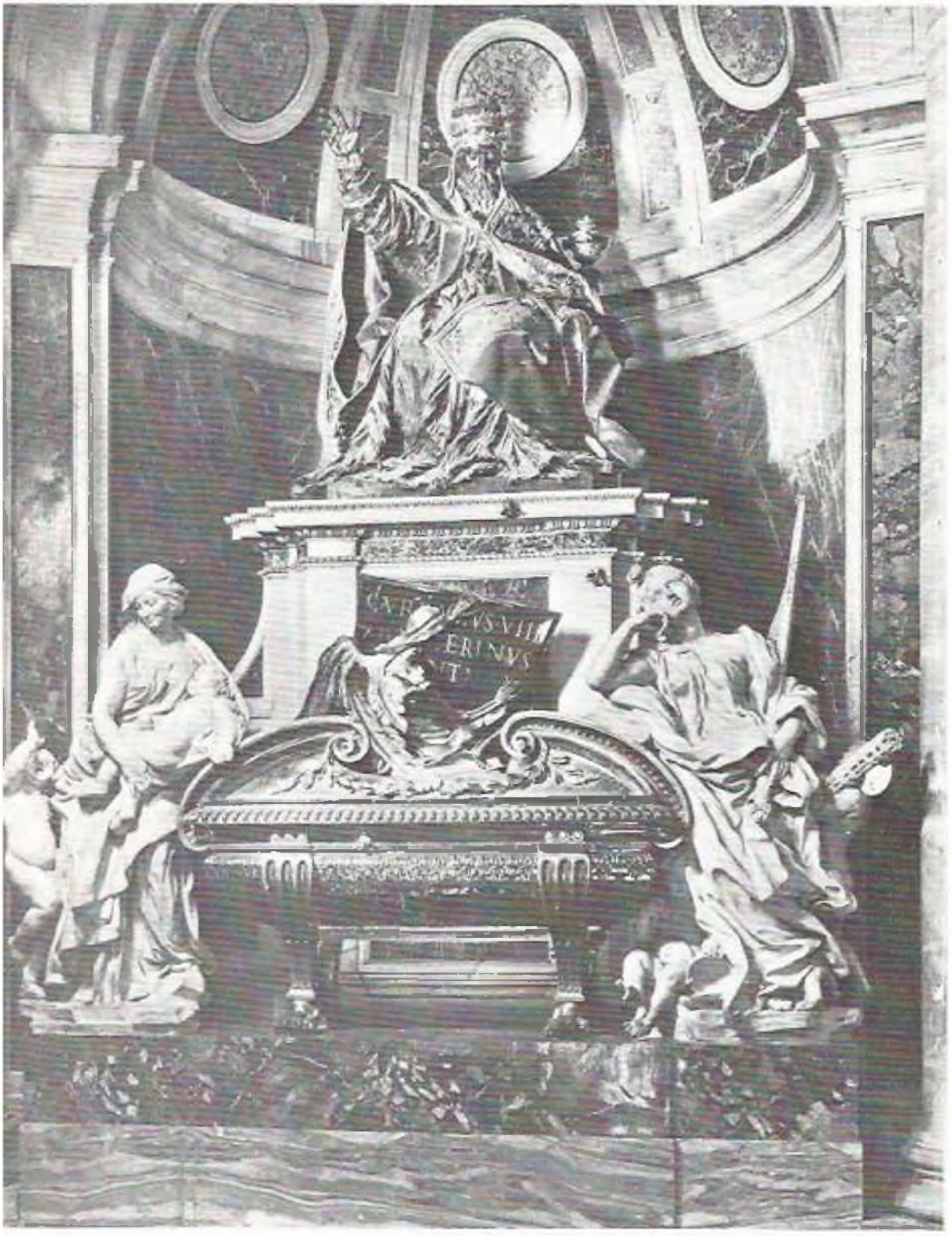
Me gustaría poner fin a esta rápida historia de la realización de la Cátedra con algunas observaciones que nos harán avanzar en nuestro tema. En primer lugar, para sacar adelante un trabajo de este tipo se necesitaba una muy extensa organización. Además de todo un ejército de personal subordinado, se contrató para la ejecución de la obra a unos treinta y cinco colaboradores, algunos de los cuales eran por sí mismos escultores de primera categoría. Estos nos plantea la pregunta de cómo era el funcionamiento de estos talleres. Por lo general, los adolescentes que querían llegar a ser artistas entraban a trabajar como aprendices con un pintor o escultor —costumbre ésta arraigada en la tradición medieval y viva durante siglos. Los talleres eran muchas veces pequeños y funcionaban con sólo unos cuantos jóvenes, pero los escultores que habían recibido encargos de grandes dimensiones se veían precisados de una amplia plantilla, no sólo de aprendices, sino también de personal responsable y ya formado. Ghiberti, por ejemplo, tuvo que coger nada menos que a veintiún ayudantes a partir de 1407, en el período de la primera puerta de bronce del Baptisterio florentino. Y el contrato de Donatello para el altar superior de San Antonio, en Padua, menciona a «cuatro escultores y discípulos», número que se aumentó más tarde. Además, tuvo que emplear en este trabajo a vaciadores, orfebres, canteros, albañiles y pintores que no pertenecían a su taller. Riemenschneider, por su parte, poseía en Alemania un taller excepcionalmente grande, que, hacia el año 1500, estaba compuesto por varios oficiales y trece aprendices. Ninguna de estas organizaciones, sin embargo, puede compararse en tamaño y complejidad con la de Bernini. Cuando Bernini empezó, en su juventud —a principios de la década de 1620—, lo hizo con un ayudante de estudio. En 1624, al recibir el primer encargo de gran tamaño, el Baldaquino de San Pedro, tuvo que utilizar a toda su familia además de contratar a siete ayudantes, algunos de los cuales se quedaron a trabajar con él para muchos años; otros siguieron trabajando por cuenta propia después, aunque incorporándose de nuevo al taller de Bernini en otras ocasiones en que se precisó de su colaboración.

Pero la gran ampliación del estudio se produjo a mediados de la década de 1640, como consecuencia del encargo que recibiera el artista del Papa Inocencio X: decorar las pilastras de las capillas y de la nave central de San Pedro con un vigoroso ciclo escultórico de retratos ideales, en busto, de los treinta y ocho primeros Papas mártires, y con enormes *putti* portando los emblemas pontificios. Para la ejecución de tan gigantesca empresa Bernini tuvo que contar con la ayuda de nada menos que treinta y nueve escultores, lo cual

significaba que casi todos los escultores de prestigio de Roma se hallaban trabajando para él. Con el paso del tiempo la organización se fue racionalizando cada vez más. En una obra ya muy tardía como es el sepulcro del Papa Alejandro VII, en San Pedro, realizado entre 1671 y 1678, se trabajó con una división de funciones muy estricta. Y la participación activa y personal de Bernini en la obra era cada vez menor, limitándose muchas veces a realizar apuntes, dibujos y pequeños modelos. Pero aun así muchas de estas obras presentan una unidad estilística total, ya que ni siquiera sus ayudantes de primera categoría solían permitirse expresiones de su individualidad personal: no eran más que manos puestas a la tarea de multiplicar las manos del maestro. Así pues, debería diferenciarse, a la hora de hacer un estudio crítico de la obra de Bernini, entre: obras que él diseñó y también ejecutó personalmente; obras llevadas a cabo por él en mayor o menor medida; obras en las que, a pesar de no dejar en ningún momento de ejercer sobre ellas un estricto control, intervino poco o nada a la hora de la ejecución, y finalmente obras para las que no hizo nada más que realizar algunos apuntes preliminares.

Debo añadir, en lo que se refiere a la organización de su taller, que éste no solamente atrajo a los romanos y a un constante aluvión de visitantes de otras ciudades italianas, especialmente del norte, sino también a numerosos artistas procedentes de todos los puntos de Europa. Así por ejemplo, y para no citar más que unos cuantos, el inglés Nicholas Stone el Joven, el francés Puget y el alemán Permoser sentaron allí las bases de su trabajo posterior. Debido a las gigantescas proporciones de los encargos de la Iglesia y a la inmensa autoridad de que gozaba el artista pontificio, el estudio de Bernini se convirtió así en una atracción a escala mundial. Ninguno de los que le trataron pudo resistirse a su encanto personal. Y fue así por transmisión directa —es decir, a través de la experiencia del trabajo en su taller— como el estilo de Bernini se difundió por Italia y Europa.

Más lejos aún va a llevarnos el punto siguiente, que es la importante cuestión de la policromía, a la que ya aludiera de pasada anteriormente. La Cátedra nos ofrece un buen punto de partida para tratar el tema. La primera impresión que se tiene ante ella es una impresión intensamente cromática: el espectador se ve sorprendido por la interacción del mármol de varios colores, del bronce oscuro y dorado, del estuco también dorado y de la luz amarilla que se desparrama desde la ventana ovalada. Está claro cuál es el principio de composición que se oculta tras este empleo del color: éste se va haciendo cada vez más claro y brillante, más visionario, según se van acercando figuras y objetos a la región celestial.



127. Bernini: Tumba de Urbano VIII. 1628-1647.

Sería un error asociar este deslumbrante esplendor de policromía con el gusto del barroco por la grandiosidad colorística. En la Roma del Papa Sixto V, hacia finales del siglo XVI, se puso de moda la decoración multicolor de monumentos y de capillas enteras. Y gran parte del mármol de color que se usó entonces se tomó de edificios de la Antigüedad, indicación simbólica inequívoca de que la Roma pagana había sido definitivamente desbancada por la Roma cristiana. Es más, en círculos de la Contrarreforma se llegó a apoyar, desde una perspectiva neomedieval, el empleo de materiales de gran atractivo visual, ya que —se argumentaba—, siendo la iglesia la imagen del Cielo en la Tierra, no debía ponerse límite alguno al desarrollo del esplendor mostrado en la Casa del Señor.

Bernini se había empapado de estas ideas en su juventud, y creo que no es preciso insistir en que, en una obra como la Cátedra, la policromía tiene una significación sobrenatural y no debe confundirse con el uso realista del color. La policromía tenía para Bernini gran importancia, pero nunca con el fin de lograr, a través del color, una imitación realista del natural. Utilizó escenarios policromos y combinó figuras de bronce y de mármol tanto para articular, subrayar y diferenciar significaciones como para dar a sus composiciones una apariencia pictórica nada realista. En la tumba de Urbano VIII (1628-1647) (figura 127), por ejemplo, toda la parte central es de bronce oscuro, parcialmente dorado: el sarcófago, la realista figura de la Muerte y la estatua del Papa, es decir, todos los elementos directamente relacionados con el fallecido. A diferencia de ellos y de sus mágicos efectos de luz y color, las alegorías en mármol blanco de la Caridad y la Justicia tienen una textura superficial sensual y atractiva, y un carácter referido inequívocamente a las cosas de este mundo. Bernini habría considerado despreciable el empleo, aquí, del color en el mármol o la mezcla de mármoles de diversos colores en la composición de una figura.

Los griegos pintaban invariablemente sus esculturas de mármol, al menos parte de ellas, especialmente el vestido, el cabello y los ojos. Roma introdujo luego el empleo del mármol blanco, sin pintar, siendo ésta una de sus más importantes —o, en cualquier caso, una de sus más duraderas— contribuciones a la historia de la escultura. Hay que decir, en justicia, que fue en Roma y no en Grecia donde nació la escultura clásica. La escultura medieval es de nuevo policroma, aunque la conexión con los mármoles sin colorear de la antigua Roma no llega a romperse nunca del todo. El despertar renacentista y la reafirmación de los criterios vigentes en la antigua Roma llevan a la historia de la escultura a una interesante dicotomía. La escultura

de altos vuelos, la creada para un público entendido, para los grandes y para la clase culta, imita los mármoles sin colorear de Roma, reservándose la policromía, casi exclusivamente, para las obras populares, realizadas en materiales de bajo coste.

Creo, una vez hecha esta observación, que su exactitud es por demás obvia. Imaginarnos los sepulcros de los Médicis, de Miguel Angel, policromados parecería una broma de mal gusto, una idea casi sacrílega. Por otra parte, hay en los museos una buena cantidad de obras de terracota policromadas, obras a las que muy a menudo se les pone elevados apellidos. Generalmente, aunque no siempre, tales obras son realizaciones de taller, repeticiones de alguna obra clave en mármol sin pintar realizada por el jefe del taller para algún mecenas. Estas baratas copias de terracota se hacían a partir de un molde sacado del original e iban dirigidas a complacer los gustos privados de los burgueses florentinos, hallándose en todas las casas de clase media de la ciudad. La policromía les daba una apariencia sumamente viva y las hacía muy atractivas.

Si estoy en esto en lo cierto, entonces es muy improbable que el retrato de Lorenzo el Magnífico en terracota pintada de forma muy realista que hasta hace poco se atribuía a Verrocchio fuera realizado por éste para el propio príncipe. Durante la última parte del siglo xvi se puso de moda en Roma y en otros lugares el combinar cabezas de mármol blanco con bustos de color —de pórfido, por ejemplo—, a imitación de una costumbre existente entre los escultores de finales de la Antigüedad. El elemento naturalista que se halla implícito en tales obras no atrajo lo más mínimo, sin embargo, a Bernini, que se planteaba el problema del color en la escultura de una manera probablemente más crítica que ningún escultor anterior a él.

Toda su vida estuvo Bernini meditando acerca de la cuestión central del retrato, es decir, sobre la forma de trasladar al mármol, sin pintarlo, los colores de un rostro y las tonalidades de la tez. Sabemos que se ocupó preferentemente de este problema al trabajar, en París, en el busto de Luis XIV. Su razonamiento al respecto es el siguiente: «Si alguien se pintara de blanco el cabello, la barba, los labios, las cejas y, de ser posible, también los ojos, ni siquiera viéndole a la luz del día sería fácil reconocerle.» En apoyo de este argumento observaba Bernini que era difícil reconocer a una persona que acabara de sufrir un desmayo, a causa de la palidez de su tez, de tal forma que era frecuente en tales ocasiones la frase «no parece él». Por eso, decía Bernini, es tan difícil conseguir el parecido en un retrato de mármol que sea totalmente blanco. Para lograr tal parecido se hace a veces necesario representar en el mármol rasgos

que no existen en el modelo representado. Esta paradoja la explica Bernini señalando que, por ejemplo «para representar el color azulado que la gente tiene alrededor de los ojos ha de vaciarse el lugar donde tal color debe aparecer, con el fin de lograr la impresión de dicho color y compensar de esta manera la gran limitación de la escultura, que sólo puede dar a la materia un único color. Fidelidad al modelo vivo no es, por lo tanto, exactamente lo mismo que imitación». Desde el punto de vista del escultor, la parte de la cabeza —y quizá del cuerpo entero— que resulta más difícil convertir en forma escultórica es el ojo. A lo largo de toda la historia de la escultura el ojo ha venido presentando siempre el mayor problema del modelado de una cabeza. Ello se debe, lógicamente, al hecho de que, de todas las partes del cuerpo humano, sólo el ojo presenta una composición expresada únicamente en términos de color y no de volumen: el iris y la pupila.

La representación del iris y de la pupila por medios escultóricos es una solución relativamente tardía y, en cualquier caso, sumamente sofisticada. Y si nos ponemos a pensarlo no deja de resultar curioso que en el arte griego de la primera época, cuando la figura humana se hallaba sometida a normas de un arcaísmo estricto, se representaran los ojos de una manera totalmente realista, con la pupila y el iris en color. Tomemos por ejemplo el bronce *El auriga de Delfos:* los ojos están hechos de cristal, los globos oculares son blancos, los iris marrones y las pupilas negras. Y es tan sorprendente la intensidad de vida que hay en ellos que nos sentimos inclinados a pasar por alto el arcaísmo de los demás rasgos. En las cabezas de piedra griegas se solía dar al globo del ojo una sencilla forma convexa, pintándose en ella el iris y la pupila, pero casi invariablemente el color ha desaparecido. Cuando presenté anteriormente el problema de la policromía (véase la página 31) me ocupé de esa obra de la primera época clásica —está fechada entre el 490 y el 480 antes de Cristo—, actualmente en el Museo de la Acrópolis, que se conoce, a causa del color de su pelo, por *El muchacho rubio.* En ella se conserva aún bastante bien la pintura de los globos oculares (véase la figura 12, página 31).

Tiene que llegar el periodo helenístico para que se halle una forma de representar los ojos por medios puramente escultóricos. Los escultores de este periodo representaban el iris mediante un círculo excavado en el globo ocular, y la pupila mediante uno o dos pequeños agujeros en su centro. La sombra de estos agujeros produce el mismo efecto de oscuridad que la pupila, a la vez que destaca claramente la pequeña arista que los separa, como recreando el brillo luminoso que da vida al ojo humano. Y dado que en la realidad este punto luminoso varía

de posición con el ángulo de visión que se adopta,-la tal arista permite al escultor determinar la dirección de la mirada. Comprenderán ahora por qué decía antes que este método de convertir el color en forma plástica era sumamente sofisticado. Los romanos aceptaron, en ciertos períodos, el ojo esculpido helenístico, mientras que en otros prefirieron el sencillo globo ocular de los griegos, aunque sin pintar, ya que habían abandonado la policromía.

Veamos ahora uno de los aspectos más interesantes del tratamiento de los ojos en la época renacentista y postrenacentista: el mismo escultor utiliza entonces tanto el ojo de sencilla forma convexa como el ojo esculpido, es decir, se sirve de los dos procedimientos de representación del ojo vigentes en Roma durante tanto tiempo. Miguel Angel, por ejemplo, empleó el ojo esculpido en su *David* (véase la figura 70, página 120), para el que deseaba una mirada fija y decidida. Lo mismo puede decirse del *Moisés*, pero en sus Vírgenes y en las estatuas de la Capilla de los Médicis dejó los globos oculares sin trabajar. Algo parecido hacía Bernini, quien reforzaba la expresión de resolución y de fuerza de voluntad de sus retratos y figuras heroicas cincelando los ojos (figura 128), mientras que en algunos de sus santos, así como en las figuras alegóricas, conservó el globo ocular intacto. En este contexto resulta interesante el hecho de que, en un momento claramente clasicista —a mediados de la década de 1630—, utilizara también en sus retratos el globo ocular sin trabajar (figura 129).

El ojo griego, en su forma pintada definitiva, proporcionaba un enorme vigor a la cabeza. Los escultores italianos hallaron que el globo ocular intacto, sin pintar, era un medio adecuado para expresar ideas generales, como la sensibilidad o la compasión, ideas que exigían, más que una mirada fija, una mirada perdida en el espacio. Y ciertamente se trataba de un procedimiento adecuado a muchos de los temas de la iconografía cristiana, a cuya expresión contribuyó. Pero el ojo esculpido adquiría la mayor importancia cuando Bernini pretendía lograr una mirada altiva y verdaderamente digna de un rey, como en el busto de Luis XIV (véase la figura 1, página 18), al que quería mirando como si estuviera a punto de dar una orden a uno de sus generales. Dos meses antes de terminar el busto, Bernini marcó los dos iris, con tiza negra, en los globos oculares. Y cuando se le preguntó qué significado tenía aquello, su respuesta fue: «Cuando la obra esté terminada, aplicaré el cincel a las marcas negras, y las sombras resultantes representarán las pupilas.» Es decir, que durante el proceso de creación Bernini adoptó de nuevo, como medida provisional, la solución realista y arcaica de colorear el ojo. Más adelante reajustó varias veces las marcas negras, la definitiva en la última sesión en que el

128. Bernini: *Constanza Buonarelli*, busto. H. 1635-1636.

rey posara para él. Tras esta última corrección, Bernini declaró terminado el busto: la talla del iris y de la pupila se haría en el estudio. El primer y último interés de Bernini estaba en la mirada, y la firmeza y resolución de ésta es, de hecho, uno de los aspectos que más impresionan en el busto.

129. Bernini: *Thomas Baker*, busto, detalle. Década de 1630.

Capítulo 9

Bernini, Bouchardon y Pigalle

No me he ocupado aún, hasta el momento, de la cuestión de los apuntes escultóricos o *bozzetti* en la obra de Bernini. Y son de gran importancia, no sólo como notables obras de arte por derecho propio, sino también como fenómenos encuadrables en esa secuencia histórica que hemos venido siguiendo desde un modelo de Verrocchio, en el Quattrocento, pasando por los bocetos de Miguel Angel, hasta los de Giovanni Bologna, una secuencia histórica que desemboca, vía Bernini, en Rodin.

El *bozzetto* asumía ya un papel central en el proceso creativo. Sabemos que Bernini manipulaba el barro con increíble destreza y rapidez, siendo el material en el que mejor expresaba sus ideas, sin un momento de vacilación. Por ello no parece que sea una mera casualidad el hecho de que conservemos muchos modelos suyos —no he echado la cuenta, pero debe haber bastante más de treinta. Esta cantidad, sin embargo, no puede suponer más que una pequeña parte del total de modelos que, gracias a su muy despierta imaginación, realizara el artista. Para hacernos una idea de la enorme cantidad de modelos que debían abarrotar el estudio de Bernini —como más adelante abarrotarían el de Rodin— tenemos el testimonio de Sandrart de que Bernini le mostró nada menos que veintidós modelos pequeños para su *Longinos* (el alemán Joachim von Sandrart, pintor e historiador del arte, vivió en Roma entre 1628 y 1635; era un observador inteligente, y sus testimonios son de fiar). Solamente conservamos uno de esos veintidós modelos; se halla en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard, museo que posee la mayor colección del mundo de bocetos de Bernini*. Cuando se quería conservar un modelo, se

* Estos modelos fueron legados al museo por un coleccionista americano del siglo XIX, quien los compró en una época en que nadie se interesaba por ellos, limpiando el

130. Bernini: Modelo de terracota para el *Longinos*.

le cocía en un horno (es decir, se convertía en una terracota), dándosele muchas veces una capa de pintura, tanto por razones estéticas como de una mayor protección.

El boceto del *Longinos* (figura 130) tiene también una vieja pátina policroma —he hallado en algunos museos una especie de desafortunada

mercado italiano. Y hasta fecha bastante reciente, de hecho, no se habían apreciado en su justo valor. Recuerdo vivamente que en mi primera visita al Fogg Museum, hace unas décadas, todos los modelos de Bernini estaban aún guardados en un almacén. ¡El director del museo no se atrevía a exponerlos!

mania de quitar a los bocetos esta pintura de la época, dejándolos muchas veces con una superficie resbaladiza y ciertamente inapropiada.

A pesar de la pérdida de los otros veintiuno, el modelo que queda nos puede ayudar a reconstruir parte de la prehistoria del *Longinos*. Advertirán ustedes que la postura del modelo se acerca a la del mármol, especialmente la revolucionaria postura de los brazos, extendidos a la manera de las alas abiertas de un águila, que es ya muy parecida a la definitiva. Un estudio más atento, sin embargo, revela una importante diferencia entre la postura del modelo y la de la obra ejecutada: en el modelo, el peso del cuerpo lo aguanta la pierna izquierda mientras la derecha avanza libremente. Es la postura clásica tradicional. En el mármol, la tensión se ve aumentada por la solución no clásica de hacer descansar el peso del cuerpo en las dos piernas por igual. Además, los paños del boceto se hallan relativamente ordenados, y su motivo básico —pliegues verticales sobre la pierna en la que descansa el peso y pliegues en movimiento curvo sobre la pierna libre— sigue de nuevo el ejemplo de las estatuas clásicas. En el mármol no queda casi nada de esto: los paños parecen abrirse en abanico a partir de un punto nodal situado bajo el brazo que queda a nuestra derecha, mientras el motivo arrollador de la gran catarata en que cae el manto, a nuestra izquierda, parece ser también partícipe, y expresivo, del paroxismo de devoción que revelan los rasgos de la cara y los brazos.

Podemos decir así, en resumen, que la relación entre el *bozzetto* y la ejecución final nos sirve de ejemplo de un desplazamiento decisivo desde unos comienzos relativamente clásicos hacia un estilo innovador, absolutamente personal y de gran carga emocional. Es éste un procedimiento típico de Bernini. En todos los casos en que tenemos la posibilidad de comprobarlo hallamos que, al plantearse la resolución de un nuevo encargo, Bernini inicia el trabajo teniendo en el fondo de la mente una figura clásica. Pero después, según va avanzando el proceso de preparación, se va alejando poco a poco del espíritu y de la forma del prototipo clásico.

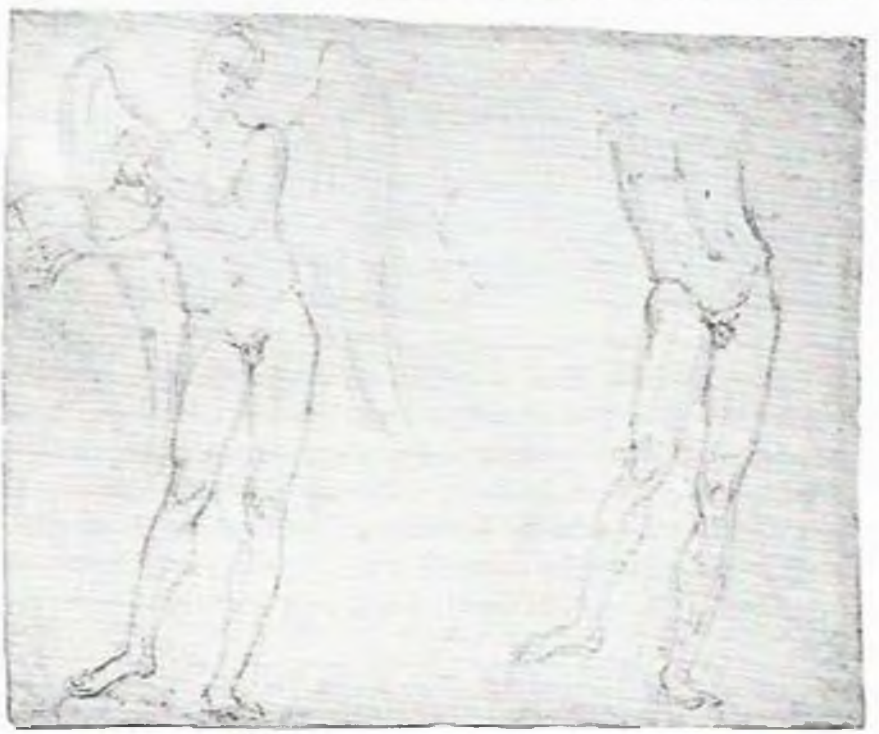
En sus primeras obras, y no tan claramente en las posteriores, este remitirse a la Antigüedad podemos observarlo también en la ejecución final. Basta para ello con que les recuerde la relación que existe entre el *David* de Bernini y el llamado *Guerrero Borghese*, obra de la Antigüedad clásica que por entonces se hallaba en la Colección Borghese, no en el Louvre como hoy, o entre la cabeza del Apolo del grupo *Apolo y Dafne*, de la Galería Borghese, y la del *Apolo del Belvedere*.

Hallándose en París en 1665, se le pidió a Bernini que hablara a los estudiantes de la recién fundada Academia Francesa. Su famosa alocución

nos suena tanto a conservadurismo que algunos críticos modernos han mantenido que Bernini expuso en aquella ocasión ideas académicas para agradar a sus anfitriones. Pero nada más lejos de la verdad. Como

131. *Antínoo*, grabado (según Bellori).

132. Bernini: Estudio para un ángel del Puente de Sant'Angelo



buen italiano que era, Bernini veía en Rafael el artista supremo y, al igual que la mayoría de los artistas italianos desde el siglo XV en adelante, consideraba indiscutible la autoridad del arte clásico. Mi opinión es que Bernini era sincero cuando dijo a los estudiantes franceses: «En mi primera juventud realicé una gran cantidad de dibujos copiando figuras clásicas. Y cuando tuve problemas con mi primera estatua, me volví hacia el *Antinoo* (figura 131) como si fuera el oráculo.» Se refería Bernini a una figura existente en las Colecciones Vaticanas, un Mercurio en realidad, muy estudiada en su tiempo. Incluso en la última parte de su vida, tras su regreso de París, seguía Bernini obsesionado por esta figura. Un estudio de desnudo (figura 132) que hizo para uno de los ángeles del Puente de Sant'Angelo nos muestra que, a pesar del cambio de proporciones con respecto a él, aún tenía en su mente el *Antinoo*. Es decir, Bernini empezaba, en total acuerdo con sus opiniones teóricas, y de forma totalmente racional y objetiva, utilizando siempre que le era posible una muy respetada obra de la Antigüedad clásica. Y hasta que tenía ya desarrollada su idea no daba rienda suelta a los impulsos imaginativos y subjetivos. Llegado ese momento se ponía en un estado de controlado frenesí en el que se consideraba a sí mismo —como subrayara personalmente más de una vez— como un instrumento de la gracia divina, estado en el que realizaba con gran rapidez, uno detrás de otro, sus innumerables apuntes y modelos de barro.

En el caso del busto de Luis XIV (véase la figura 1, página 18) podemos seguir todos los pasos del proceso de preparación. Algunos de ellos son tan interesantes que necesariamente debo mencionarlos aquí. Antes incluso de que se le confirmara el encargo de este busto, Bernini empezó a hacer modelos de barro con el fin de estudiar la actitud general del busto, sin considerar todavía el parecido. Al poco tiempo de que se produjera la confirmación del encargo por parte del rey, fue a verle a Saint Germain. En ésta y en otras visitas que hizo posteriormente, tomó apuntes del rey mientras éste jugaba a la pelota o presidía las reuniones de su gabinete. El argumento de Bernini era que el carácter peculiar de una persona no se revelaba cuando se la tenía posando, en una situación artificial de la que siempre era consciente el modelo, sino solamente cuando esa persona se dedicaba a sus ocupaciones habituales. Quería ver a su modelo moviéndose de un lado a otro, pues el movimiento —decía— saca a la luz todas esas cualidades que son suyas y sólo suyas.

Por desgracia, no ha aparecido hasta el momento ninguno de los rápidos apuntes que sacara Bernini del monarca, aunque sí podemos hacernos una idea de cómo eran. Y es porque conservamos un apunte (figura 133) realizado para el busto de cardenal Scipione Borghese

133. Bernini: Apunte para el retrato del cardenal Scipione Borghese.

más de treinta años antes: podríamos considerarlo un busto de muy fiel parecido con el modelo; la mirada le brilla y la boca está a punto de abrirse. Es de notar que del busto de mármol del Cardenal se desprende la misma sensación de vida.

Bernini solía hablar a menudo, y con gran libertad, de cómo se las arreglaba para conservar en la obra terminada la frescura de los apuntes. Explicaba al respecto que, para imbuirse de los rasgos del monarca, le había hecho una serie de apuntes espontáneos, pero que no solía emplearlos luego cuando trabajaba en el mármol. Pues trabajar a partir de los apuntes sería remitirse, no al natural, ni tampoco a la idea que del natural tenía en su cabeza, sino a una abstracción. Y éste era su comentario sobre este punto: «No deseo copiarme a mí mismo, sino hacer una obra original.»

El trabajo preparatorio de apuntes y de modelos de barro tenía dos finalidades diferentes. Los apuntes le familiarizaban con los rasgos individuales del rey, mientras que los modelos de barro le ayudaban a clarificar lo que él llamaba «la idea general». Esta idea general se refería a la expresión visual de conceptos tales como grandeza, nobleza, heroísmo y majestad. La expresión de estos conceptos descansaba sobre la postura y el giro de la cabeza, sobre la disposición del ropaje, etcétera, todo lo cual era hasta cierto punto separable del hecho de retratar los rasgos individuales del monarca.

Al día siguiente de recibir el encargo ya tenía hecho Bernini su primer modelo de barro. Sabemos que estos modelos le llevaron en total dieciocho días, lo cual indica que estuvo estudiando la postura en un modelo tras otro hasta quedarse satisfecho de haber hallado la solución más clara para expresar su idea de heroísmo y majestad. No fue necesario, en este caso particular, ningún modelo del mismo tamaño que el mármol. El primer bosquejo del mármol lo dejó Bernini en manos de su ayudante de confianza, Giulio Cartari. Luego él se encargó personalmente del trabajo, tallando el busto en unos cuarenta días de trabajo. Talló el mármol directamente, sin referirse a apuntes o a modelos. Pero el rey posó para él, trece veces en total, sesiones en las que Bernini fue trabajando, una tras otra, todas las partes del rostro, directamente sobre el mármol —cosa muy arriesgada, y que solamente unos pocos artistas podían, y pueden, aventurarse a hacer.

El papel que jugaban los modelos de barro era para Bernini de la máxima importancia. Sostenía que si la idea general (podríamos igualmente decir el concepto encarnado en el busto) es trivial, entonces hasta el mejor detalle parecerá también trivial; al principio, pues, el parecido es menos importante que la expresión general, y ésta

constituye el problema central de un retrato. La representación de los detalles, sin embargo, sólo puede conseguirse satisfactoriamente mediante un trabajo posterior, realizado directamente del natural.

Quiero ahora completar todo esto que nos ha enseñado el trabajo preparatorio para el busto de Luis XIV, y lo voy a hacer ocupándome de los ángeles destinados al Puente de Sant'Angelo, ya que de ellos se conserva una serie de modelos bastante amplia. Voy a resumir brevemente, en primer lugar, la historia de este encargo. En el otoño de 1667 el Papa Clemente IX decidió embellecer el Puente de Sant'Angelo, el viejo puente por el que se llegaba desde la ciudad a San Pedro y al Vaticano. El proyecto era colocar en él diez ángeles, de tamaño mayor que el natural, en además de meditar sobre los Instrumentos de la Pasión. El proyecto iba a estar bajo la dirección de Bernini, invitándose a participar en él a los más destacados escultores de Roma. Finalmente se realizaron doce ángeles. Los dos que tallara el propio Bernini (figuras 134 y 135) —con cierta ayuda, no obstante— no ocuparon nunca su lugar en el puente, pues cuando el Papa los vió en el taller del escultor expresó su deseo de que obras de tal calidad no se expusieran a las inclemencias del tiempo. Más tarde fueron llevados a la iglesia de Sant'Andrea delle Fratte, donde han permanecido hasta hoy. Se hizo así necesaria la realización de dos copias de dichas figuras que las reemplazaran en el puente, una de las cuales fue en gran medida, y secretamente, llevada a cabo por el propio Bernini. Esta figura, que se halla aún *in situ*, no es una copia, es una nueva creación. Podemos así esperar de Bernini estudios preparatorios no solamente para los dos ángeles de Sant'Andrea, sino también para el realizado después y hoy en el puente.

Los dos ángeles de Sant'Andrea delle Fratte no son figuras complementarias; el énfasis se halla más bien en los contrastes de expresión, proporción y tratamiento de los paños. El *Angel de la Corona de Espinas* (figura 134) es bastante macizo, y combina el ropaje movido por el viento —algo que Bernini ya había usado en los ángeles de la Cátedra— con el arco que se abre audazmente en el centro de ese mismo ropaje, repitiendo la forma circular de la corona y casi dividiendo el cuerpo en dos partes. El otro ángel, el que tiene en las manos la Inscripción (figura 135), muestra un estado de ánimo de intensa emoción, de neurosis casi, es sumamente esbelto de proporciones y se halla muy adecuadamente vestido con paños que se rompen, se deshacen y se enrollan en nerviosas figuras.

Las posturas en que aparecen las dos cabezas y los brazos nos hacen pensar en que cada ángel fuera la equilibrada contrapartida del otro, pero no puede decirse lo mismo de las piernas: en ambas

134. Bernini: *Angel de la Corona de Espinas*. 1668–1669.

figuras es la pierna izquierda la que aguanta el peso, quedando la derecha en libre movimiento. Esto produce una inquietante asimetría, pues además mientras un ángel tiene el símbolo situado por encima de la pierna libre, el otro lo tiene por encima de la que lleva el peso. Ahora bien, los bocetos de ambas figuras demuestran inequívocamente que el primer planteamiento de Bernini con respecto a ellas

135. Bernini: *Angel de la Inscripción*. 1667.

era hacerlas complementarias. En un *bozzetto* del *Angel de la Inscripción* (figura 136) que se conserva en el Palazzo Venezia, en Roma, y en un estudio del *Angel de la Corona* (figura 137) del Fogg Museum of Art, en Harvard, las figuras de los dos ángeles son absolutamente complementarias, manteniendo ambos el símbolo sobre la pierna que tiene libertad de movimientos.

En este estadio de la preparación Bernini pensaba aún en vestir a sus ángeles de un ropaje como de gasa y relativamente liso, como el que muestra el boceto del Palazzo Venezia. Un apunte tomado rápidamente que hay en Leipzig indica que éste también era el caso

136. Bernini: *Bozzetto* para el *Angel de la Inscripción*.

137. Bernini: *Boceto* para el *Angel de la Corona de Espinas*.

del *Angel de la Corona*. Pero a partir de ese momento esta heráldica simetría empieza a romperse, poniéndose en los paños un acento más vigoroso y ya muy alejado de cualquier prototipo clásico. A través de los sucesivos estadios de este proceso fue sustituyéndose la simetría bilateral por los turbulentos contrastes que vemos en los mármoles.

Cuando Bernini plasmó su segundo *Angel de la Inscripción*, el que

138. Bernini: *Bozzetto* para el segundo *Angel de la Inscripción.*

está en el puente, ya no pensaba en términos de creación en pareja, de tal forma que combinó en él rasgos de los dos ángeles anteriores. Este proceso está atestiguado por dos *bozzetti*, uno de los cuales se halla en Leningrado (figura 138).

Y era en este proceso de realizar modelos abocetados de barro a gran velocidad, uno tras otro, donde Bernini dejaba atrás los senderos

trillados y hallaba sus nuevas y excitantes soluciones, llenas de frescura, a muchos problemas ya antiguos. Aunque trabajaba el mármol con una facilidad y una destreza sólo igualadas por las de Miguel Angel, aunque era uno de los más grandes tallistas de la historia de la escultura, no hay en él nada de la ya anticuada relación con el mármol, nada del viejo sentimiento de veneración hacia el bloque. Miguel Angel y Bernini no se habrían entendido fácilmente, sin duda, pues éste consideraba como una de sus grandes conquistas el haber hecho del mármol un material tan maleable como la cera.

Solamente quiero ya añadir a estas observaciones que los bocetos de Bernini poseen admirables calidades de superficie. A excepción de algunos de ellos, son sumamente esquemáticos, señal de la urgencia imparable que le impulsaba a realizarlos. Llegamos a sentir en ellos cómo sus ágiles dedos intentaban correr parejos con las imágenes que le venían atropelladamente a la cabeza. Trabajaba Bernini entonces con un cincel de dientes finos y con los pulgares, y las marcas de éstos y del instrumento aparecen muchas veces juntos en los bocetos. Hasta incluso aparecen estas marcas en alguno de sus bronces, prueba definitiva de que los vaciados se hacían a partir de modelos de terracota que él había modelado personalmente. Concluiré este estudio de Bernini con un ejemplo de este caso. A petición del Papa Urbano VIII, realizó un sepulcro en San Pedro para la Condesa Matilde (figura 139), aquella benefactora del papado en el siglo XII que había propiciado la sumisión del emperador alemán Enrique IV al Papa Gregorio VII en Canosa. Bernini interpreta a Matilde como una personificación del pontificado, con las llaves de San Pedro en la mano izquierda y sujetando con ese mismo brazo la tiara pontificia, mientras con la derecha, extendida, empuña el bastón de mando que simboliza el poder temporal. Hace pocos años que se han descubierto cinco bronces de esta figura (figura 140), todos de unos cuarenta centímetros y vaciados, sin duda, a partir de un mismo modelo. En este caso la pregunta que se nos plantea es, lógicamente, si los bronces son reducciones del mármol —que tiene un tamaño mayor que el natural— realizadas posteriormente, cosa que solía hacerse con frecuencia, o si proceden de un modelo preparatorio de la figura de mármol. Hay razones poderosas para concluir que los bronces se vaciaron a partir de una forma tomada de un boceto. No hace falta más que examinarlos superficialmente para darse cuenta de que no se corresponden totalmente con el mármol. Hay en ellos una mayor estilización de proporciones, hay igualmente diferencias de menor importancia en la disposición del vestido y del manto de Matilde, y hay varias cosas más. Sabemos también, por un documento en el que Bernini especifica su intervención

139. Bernini: Monumento a la Condesa Matilde. 1635-1637.

en este sepulcro, que realizó, entre otras cosas, algunos modelos pequeños de todas las figuras del conjunto, por lo que es probable que fuera el modelo final de la Condesa el que se utilizó para los bronces. Todos éstos muestran marcas del cincel de dientes finos, de forma especialmente manifiesta en la zona inferior de la parte de atrás de la figura (figura 141). Más arriba parece haber atenuado las marcas del cincel con los pulgares, con el fin de hacer un amplio pliegue cóncavo a lo largo de toda la espalda de la figura, entre el cuello

140. Bernini: Bronce de la condesa Matilde.

y las marcas de la herramienta. Así pues, este nuevo tipo de boceto puede llegar hasta a influir, en ocasiones, en la textura superficial de los bronces. Hemos visto aquí cómo para lograr que un bronce de pequeño tamaño como éste revele sus secretos es preciso examinar cuidadosamente todos sus detalles, hasta los aparentemente más insignificantes.

En 1666 se funda la Academia Francesa de Roma. Poco antes de esa fecha Bernini vuelve de París, y como el rey francés le había

141. Bernini: Bronce de la Condesa Matilde, detalle de la parte posterior.

prometido una pensión —dinero que sólo tras alguna insistencia de su parte empieza Bernini a cobrar más o menos regularmente— Colbert piensa que el ya anciano maestro podría hacer algo por ese dinero y le encarga que esté un poco pendiente de la nueva institución y de sus estudiantes. En una carta fechada el 30 de diciembre de 1669, pues, Bernini le promete a Colbert que permitirá a los estudiantes de la Academia trabajar en el mármol en que por entonces está trabajando, una estatua ecuestre monumental de Luis XIV (figura 142). Cuando esta desdichada obra, que mantiene ocupado al viejo maestro de 1669 a 1677, llega a París en el año 1685, cinco años después de la muerte de su autor, Luis XIV queda tan poco satisfecho de ella que sólo se puede evitar que la haga pedazos desterrándola al punto más alejado de los jardines de Versalles, donde sigue estando, y transformándola en un Marco Curcio. El encargado de llevar a cabo tan desagradecida tarea fue Girardon.

El gusto estaba ya cambiando. Es el ascenso de Francia a expensas de Roma, y hasta en la misma Roma la influencia francesa crece

rápidamente. Y con la existencia de la Academia, los escultores franceses marchan en tropel a Roma, no sólo a estudiar, también a quedarse.

142. Bernini: *Luis XIV*, estatua ecuestre. 1669-1677.

Muchos se aclimatan en profundidad y reciben importantes encargos; otros vuelven a Francia, pero sin poder olvidar nunca la experiencia romana de sus años de formación. A pesar de su inclinación por la estatuaria de la Antigüedad clásica, los franceses se abren a las conquistas de Bernini, y le comprenden. El abad François Raguenet, historiador y miembro de la Academia Francesa, publica en 1700 un libro titulado *Los Monumentos de Roma, o Descripciones de las más bellas obras*. Selecciona Raguenet las obras de Bernini particularmente por su elección del momento fugaz y por el tratamiento de la textura en sus estatuas: «Trataba el mármol con tal delicadeza que parece que fuera cera, o incluso la misma carne.» ¡Qué próximo está esto a las intenciones de Bernini, y cómo se beneficiaron los franceses, durante el siglo xviii, de haberlo reconocido así! Aunque también hay que decir que, en lo que respecta a muchos otros aspectos, siguieron su propio camino.

Aunque no poco dispersas, algunas observaciones nos ayudarán, espero, a clarificar algunos aspectos de la escultura del siglo xviii.

Voy a centrarme en tres escultores que me parecen de especial interés. El primero de ellos, y el más viejo, es Edmé Bouchardon, que nace en 1698 —exactamente un siglo después que Bernini— y muere en 1762. Estudia con Guillaume Coustou, el sobrino de Coysevox. En 1723 va a Roma y se queda allí nueve años. Durante los cinco últimos años de su estancia en esta ciudad es en ella tan conocido que no hace sino aceptar encargo tras encargo. En 1730 se le llega incluso a pedir que realice un busto del Papa Clemente XII, entonces en el trono pontificio, del cual conservamos tanto el modelo grande como la ejecución final en mármol —en el De Young Memorial Museum de San Francisco y en la Galería Corsini de Florencia respectivamente. En 1732 regresa a París, donde le espera una incesante actividad. Tres de sus obras destacan sobre las demás: la Fuente de Grenelle, realizada entre 1739 y 1745, familiar para todos los que han visitado París, su *Cupido* del Louvre y su estatua ecuestre de Luis XV para la Plaza de la Concordia, que fue destruida durante la Revolución.

Dejaré a un lado la Fuente de Grenelle para ocuparme inmediatamente del *Cupido* de mármol (figura 143), que aparece tallando su arco de la clava de Hércules. Bouchardon recibió el encargo en 1740; en 1745 empezó a trabajar en él y llevó a cabo la ejecución en mármol entre 1747 y 1750. La figura está inspirada en los Cupidos clásicos que Bouchardon había visto en Roma, tales como el *Cupido tensando su arco*, hoy en el Louvre —copia romana de una obra griega de la segunda mitad del siglo IV antes de Cristo—, u otro similar que, con los brazos restaurados, hay en el British Museum.

Menciono estas obras de la Antigüedad clásica para hacer destacar, con ellas al fondo, el verdadero problema de Bouchardon. Para los escultores franceses del siglo XVIII era de nuevo axiomático que una figura debía tener innumerables vistas. Así Falconet, que es un escultor del que voy a tratar luego, casi parece repetir las palabras de Cellini cuando escribe: «Cuando un escultor consigue a plena satisfacción una vista de su obra no ha hecho más que llevar a cabo una parte de su operación. Pues la obra posee tantos puntos de vista como puntos hay en el espacio que la rodea.» Según este principio, los escultores franceses de la época estudiaban, sobre el modelo, todos los aspectos de la postura que querían dar a la obra escultórica.

Bouchardon era un gran e incansable dibujante, aunque sus dibujos no revelan el fuego de inspiración de los de Bernini. Son más bien afirmaciones meticulosas y honestas, fruto de una sólida formación académica. Por suerte se conserva una buena cantidad de ellos. Una lámina muy característica, por ejemplo, es la que muestra seis estudios de desnudo, del natural, ya en la postura de la obra definitiva en

143. Bouchardon: *Cupido*, 1747-1750.

mármol. En esa ocasión el modelo estaría quieto, como es lógico. Era Bouchardon el que daba vueltas a su alrededor para dibujar esos perfiles distintos, y por lo visto le gustaron. Sabemos que los estudios en cuestión venían ya precedidos de un apunte preliminar. Luego

les siguió un *bozzetto*, de unos 60 centímetros, y a éste a su vez otro, ya del tamaño definitivo, casi un metro setenta.

Ni Bouchardon ni otros escultores de la época se sintieron atraídos por la idea de Bernini, idea pictórica, de la vista única. Volvieron más bien a los principios que habían inspirado a los manieristas de finales del siglo XVI. De hecho, puede rastrearse una nota manierista en gran parte de la escultura del XVIII, y no solamente en Francia. Podría añadirse aquí que la vuelta a las obras y a las concepciones manieristas puede observarse también en la pintura y en la arquitectura del siglo XVIII. La multifacialidad de la figura de Cupido no es un hecho aislado en la obra de Bouchardon. En el Louvre hay nada menos que 399 dibujos para el destruido monumento de Luis XV. Vemos aquí de nuevo a Bouchardon estudiando un modelo desde diversos ángulos, pero siempre en la misma postura. Lo mismo hace con el caballo, y no sólo con la figura completa, sino también por partes —la cabeza, las patas y los cascos, y el vientre.

El segundo escultor de quien quiero tratar brevemente es Jean-Baptiste Pigalle, nacido en 1714 y muerto en 1785. Menos conocido quizá que Bouchardon o Falconet, Pigalle es sin embargo, en mi opinión, un artista de primerísimo orden. Nacido en una familia de canteros, sus comienzos fueron muy modestos. Luego Jean-Baptiste Lemoyne, gran profesor y educador de toda una generación de escultores, le admitió en su taller. Por aquella época el joven Pigalle estaba aún lejos de ser un artista brillante —Diderot le bautizó como el *mulet de la sculpture*. Aunque no obtuvo una beca, se las arregló para marchar a Roma y para quedarse allí tres años, desde 1736 hasta 1739. A su viaje de vuelta permaneció durante año y medio en Lyon. Aunque es poco lo que sabemos de sus estancias en Roma y Lyon, no cabe duda de que fue su período romano lo que le hizo artísticamente. Fue en Roma donde se hizo consciente de la riqueza de sus posibilidades. En el año 1744 le eligieron miembro de la Academia, siendo su obra de presentación un *Mercurio*, al que volveré dentro de un momento. A partir de entonces gozó de la protección de Luis XV y de Madame de Pompadour. En 1752 le hicieron profesor de la Academia. En 1777 fue nombrado *Recteur*, y en 1785, el año de su muerte, se le concedió el mayor honor de la institución, la Cancillería.

El *Mercurio atándose las alas* (figura 144) estableció la reputación de Pigalle. El magnífico modelo de terracota que hay en el Metropolitan Museum fue realizado, con toda probabilidad, en Roma. Se trata de una transposición, extraordinariamente inteligente, de reminiscencias clásicas. En cierta manera esta obra tiene tres centros de atención,

144. Pigalle: Modelo de terracota para el *Mercurio atándose las alas*. H. 1739.

lo cual no tiene nada de clásico, ni nada tampoco de berniniano. Uno de los centros es la mirada hacia el exterior: Mercurio está observando una situación que requiere su participación y que le induce a prepararse para entrar en acción. En ningún momento llegamos a perder de vista el recuerdo del Mercurio de Rafael en la Farnesina, y bien pudo haber sido la impresión que esa obra le causara lo que animó a Pigalle a probar fortuna en ese tema. El segundo centro de atención es la acción automática de atarse el ala. No exige esta

acción la atención del dios, pero hay una intensa concentración plástica en ese punto en el que se está ataviando con la moda del Olimpo, punto nodal en el que se unen dos brazos y una pierna. El tercer centro es el otro pie, echado hacia atrás y con la planta dispuesta de tal manera que tenemos la sensación de que Mercurio va a echar a correr en una fracción de segundo. Hallamos aquí, pues, unas relaciones psicológicas y de composición de gran complejidad y estimulante variedad. La interpretación escultórica, por otra parte, es tan satisfactoria y convincente que los franceses han considerado siempre esta figura como una de las cumbres de la escultura del siglo XVIII. Y Voltaire, en su *Siècle de Louis XIV*, sólo menciona dos esculturas del reinado de Luis XV; una de ellas es el *Mercurio* de Pigalle.

Esta misma figura es la que Pigalle realizó en mármol en 1744 como obra de ingreso en la Academia. La obra es poco más que una estatuilla, pues mide solamente unos 60 centímetros. En la figura 145 se ve el mármol desde un ángulo ligeramente diferente del de la terracota, y se demuestra que la organización de la postura y del movimiento de la figura estaba dictada por el deseo del escultor de realizar una obra que tuviera un número infinito de vistas. El problema escultórico era exactamente el mismo que el del *Cupido* de Bouchardon, obra contemporánea de ésta. A petición de Luis XV, Pigalle realizó en 1784 una versión en grande —de más de un metro ochenta— y de mármol, para hacer pareja con una Venus de más o menos igual tamaño. Luis XV envió ambas obras de regalo a Federico el Grande de Prusia, exponiéndose en el parque de Sans-souci antes de ser llevadas al Museo de Berlín.

Voy a tratar ahora de un aspecto del arte de Pigalle totalmente distinto. Un día de abril de 1770 un grupo de *philosophes* —Diderot, Grimm, D'Alembert y Marmontel entre ellos—, cenando en casa de Madame Necker, decidieron que había llegado el momento de erigir a Voltaire una estatua de mármol y de reunir el dinero mediante suscripción popular. Pocos días antes habían hablado del tema con Pigalle. Y durante la histórica cena se exhibió y discutió su maqueta para el monumento, hoy en el Museo de Orleans. Dos cosas notables hay en este modelo. En primer lugar, que se trata del típico apunte escultórico o boceto que continúa la tradición de que nos hemos venido ocupando. Pero a la vez Pigalle nos lleva un paso más allá, haciéndonos vislumbrar lo que va a venir después: Carpeaux y Rodin. Aún más excitante es la desnudez de Voltaire. Creo que hasta ese momento nadie había considerado la posibilidad de levantar un monumento a un escritor que estuviera aún vivo. Pero concebirle además desnudo era algo que tenía todos los visos de convertirse en un escándalo

145. Pigalle: *Mercurio atándose las alas*. 1744.

de alcance mundial. Una idea así precisaba de valor, nervio, buen gusto, tacto y libertad frente a los usos establecidos. La idea era, por supuesto, de Diderot, pero Pigalle la hizo suya de cabo a rabo. En la cena hubo alguna protesta ahogada, pero Diderot y Pigalle se mostraron inflexibles.

Pigalle prometió ir a Ferney lo antes posible para hacerle el retrato a Voltaire. Este envió a Madame Necker una divertida misiva, llena

de humor, en la que le preguntaba que por qué quería Pigalle ir a hacer un modelo de su cara, pues para ello ¡se necesitaba tenerla!, y en su caso, a los setenta y seis años y saliente de una enfermedad, era difícil imaginarse dónde tenía la cara, y cosas por el estilo. Voltaire esperaba una apoteosis, y quedó muy sorprendido al enterarse de que iba a aparecer desnudo, aparte de tener un miedo terrible a hacer el ridículo. La cosa se agravó aún más cuando se supo que Pigalle hacía posar, para esculpir el cuerpo desnudo de Voltaire, a un viejo soldado de la Guerra de los Siete Años. Pero ningún intento de convencer al artista ni ninguna de las protestas de la mayor parte de los suscriptores tuvo el más mínimo éxito: Pigalle estaba absolutamente decidido a hacer un desnudo heroico, cosa en la que se anticipaba a la época de la Revolución y el Imperio. El mármol se terminó en 1776, y la respuesta de la opinión pública fue, por supuesto, terrible. Los contemporáneos del artista se oponían al desnudo, y en este caso además al nada atractivo desnudo de un hombre anciano, de un *squelette vivant*. Los neoclásicos, después, no pudieron soportar el realismo de la figura. Nadie tenía ganas de dar alojamiento a la obra, y durante cierto tiempo estuvo escondida en la casa de campo de un sobrino nieto de Pigalle. Al fin fue colocada en una oscura esquina de la *Bibliothèque de l'Institut*, en la que aún sigue estando, en un pasillo. Rodin fue quizá la única persona capaz de apreciar las cualidades de esta obra. En cualquier caso, su *Monumento a Victor Hugo*, con el poeta desnudo, parece hallarse en línea de descendencia directa de Pigalle. Esta obra de Rodin, por cierto, encontró unas dificultades no menos serias que las que tuviera Pigalle con la suya.

Hay otro modelo de terracota de Pigalle que se acerca todavía más a Rodin (figura 146). Fue realizado para un *Monumento a Luis XV* y se halla hoy en el Museo de Orleans. La estatua del monarca, al que se representaba en un atuendo romano en cierta manera caprichoso, fue empezada en 1756 y descubierta, en la Plaza Real de Reims, en 1765. Al pie de la estatua había dos figuras de bronce que representaban dos alegorías bastante insólitas, como eran la «Dulzura del Gobierno» y la «Felicidad del Pueblo» bajo un monarca que prefería las bendiciones de la paz a los laureles de la victoria. Este tipo de alegoría pacifista y prerrevolucionaria estaba bastante de moda en aquellos días. Falconet y Houdon, por ejemplo, también imbuidos del espíritu de los Enciclopedistas, concibieron monumentos públicos en términos similares. Como todos los monumentos reales de Francia, el de Pigalle fue destruido durante la Revolución. Pero los vándalos, y la cosa no deja de ser curiosa, pasaron por alto las dos alegorías, que aún existen. Quizás fuera porque se dieron cuenta de que aquellas dos alegorías

146. Pigalle: Modelo de terracota para el monumento a Luis XV. H. 1756–1765.

sintonizaban con sus propios ideales. Mientras trabajaba en el monumento, Pigalle escribió una carta a Voltaire, el 23 de julio de 1763, en la que le decía que debía a sus escritos la idea de sustituir el

tipo clásico de esclavos encadenados al pie de los monumentos reales por ese nuevo tipo, según dice él, de figuras emblemáticas. La «Felicidad del Pueblo» se halla representada por un afortunado burgués *(citoyen)* que disfruta de la tranquilidad perfecta en medio de toda clase de bienes materiales. Así, y desde los días de Pigalle, se ha conocido a esta figura por *le citoyen*.

El modelo revela claramente cómo fue erigido rápidamente a base de pegotes de barro húmedo. El aspecto de este modelo va más allá de las posibilidades de un Giovanni Bologna o de un Bernini. Es más bien una magnífica ejemplificación de la definición de la labor de modelado que hiciera Miguel Angel: «lo que se hace añadiendo».

Hemos llegado así a la época de la Revolución, en la que el estudio de Falconet, el tercer escultor francés de que quiero ocuparme, nos pondrá aún más en contacto con el pensamiento de Diderot y de los Enciclopedistas.

Capítulo 10

Falconet, Winckelmann, Canova y Schadow

Etienne-Maurice Falconet (1716-1791) es apenas más conocido que Pigalle fuera de Francia. Los dos escultores fueron casi exactamente contemporáneos, Falconet dos años más joven, y tuvieron ciertas experiencias en común. Como Pigalle, Falconet procedía de una familia de simples artesanos, y su educación académica no pasó de unas ligeras nociones. Y como Pigalle, entró de aprendiz en el estudio de Lemoyne hacia el año 1734, quedándose hasta el 1745, lo cual quiere decir que los dos jóvenes fueron compañeros de aprendizaje al menos durante dos años, ya que Pigalle marchó a Italia en 1736.

Claro que más tarde sus caminos se volvieron a cruzar, pero entonces fueron, más que amigos, rivales. A diferencia en esto de Pigalle, Falconet era una persona sumamente difícil, egocéntrica, farisaica, discutidora y violenta en sus arranques contra la gente y las opiniones con las que no estaba de acuerdo. Su ascenso profesional fue dolorosamente lento, no siendo elegido miembro de la Academia hasta 1754, y profesor de la misma hasta siete años después. De la Corona no recibió ni un solo encargo de altura. Gracias al mecenazgo de Madame de Pompadour, sin embargo, se le hizo director del *atelier* de escultura de la *Manufacture de Porcelaine* de Sèvres, cargo en el que estuvo desde 1757 hasta 1766. Durante ese tiempo realizó una serie de encantadores modelos para figurillas de porcelana y de deliciosas figuras rococó de pequeño tamaño, como por ejemplo el *Cupido amenazante* de 1758 (figura 147). Algunas estatuillas de este tipo se cuentan entre las obras más logradas, y con más gracia, de todo el siglo XVIII. Creo que casi ni hace falta decir que todas estas obras presentan un interminable número de vistas, de acuerdo con la opinión del propio Falconet de que «la obra (del escultor) ha de tener tantos puntos de vista como puntos hay en el espacio que la rodea».

Por la misma época, entre 1753 y 1766, tuvo también un encargo

147. Falconet: *Cupido amenazante*, 1758.

de escultura monumental: la decoración, con ocho estatuas, de dos capillas de la iglesia de Saint-Roch, en París. De ellas sólo se conserva la figura de *Cristo en agonía* (figura 148). Se ha advertido en ella una fuerte influencia de la *Santa Teresa* de Bernini. Louis Réau, por ejemplo, en su fundamental monografía sobre Falconet, escribió: «La cabeza de Jesús, en ese gesto de entregarse, con los ojos cerrados, la boca a medio abrir, y el caer de las manos con los dedos colgando en desmayada actitud... todo ello es una copia o una transposición de la Santa Teresa. Falconet... sigue siendo aquí un fiel discípulo de Bernini.» No es incorrecta esta observación, pero sí una pizca exagerada: la palabra clave, más que copia, es transposición. La obra de Bernini, vibrante de emoción, se halla aquí suavizada, simplificada, racionalizada; el clima de éxtasis de aquélla ha sido sustituido por otro de agotamiento físico y emocional. Aunque el hecho es que Bernini seguía siendo el gran estímulo siempre que se planeaban obras de escultura a escala monumental.

Este hombre pendenciero e insociable era también una personalidad fuera de lo común, dotada de una inteligencia excepcional. Era una gran fuerza intelectual, caso único entre los escultores del siglo XVIII. Hacia la edad de treinta años empezó a empaparse de conocimientos. Aprendió entonces latín, italiano y algo de griego, y debió llegar a convertirse en un erudito del mundo clásico bastante consumado, pues tradujo y anotó a Plinio. Sus lecturas de autores contemporáneos, por otra parte, fueron críticas y extensas. Basta con echar una ojeada a sus obras completas, publicadas por él mismo en seis volúmenes en 1781, para sacar la impresión de que se trataba de un hombre sumamente despierto, seguro de sí mismo y de su causa, y al que no le importaba tener que habérselas con todo el mundo para defenderla. Afortunadamente para él, los muertos no podían contestarle. Intentó demostrar que las célebres obras de Fidias —las estatuas de Zeus y Atenea en sus respectivos templos de Olimpia y Atenas— no pudieron ser bellas, o que Cicerón no era un experto en pintura y escultura. Atacó a Lord Shaftesbury, muerto hacía mucho, por las instrucciones que diera, en forma impresa, al pintor napolitano Paolo de Matteis acerca de la realización de un cuadro representando a *Hércules en la encrucijada*. Atacó igualmente a Daniel Webb, el autor de *An Inquiry into the Beauties of Painting (Investigación sobre las bellezas de la pintura)*. Tuvo enfrentamientos literarios con Mengs y con otros artistas, y criticó en ensayos publicados a personajes como el Conde de Caylus, Lessing, el famoso conde italiano Algarotti, e incluso a Voltaire, por citar sólo algunos nombres bien conocidos.

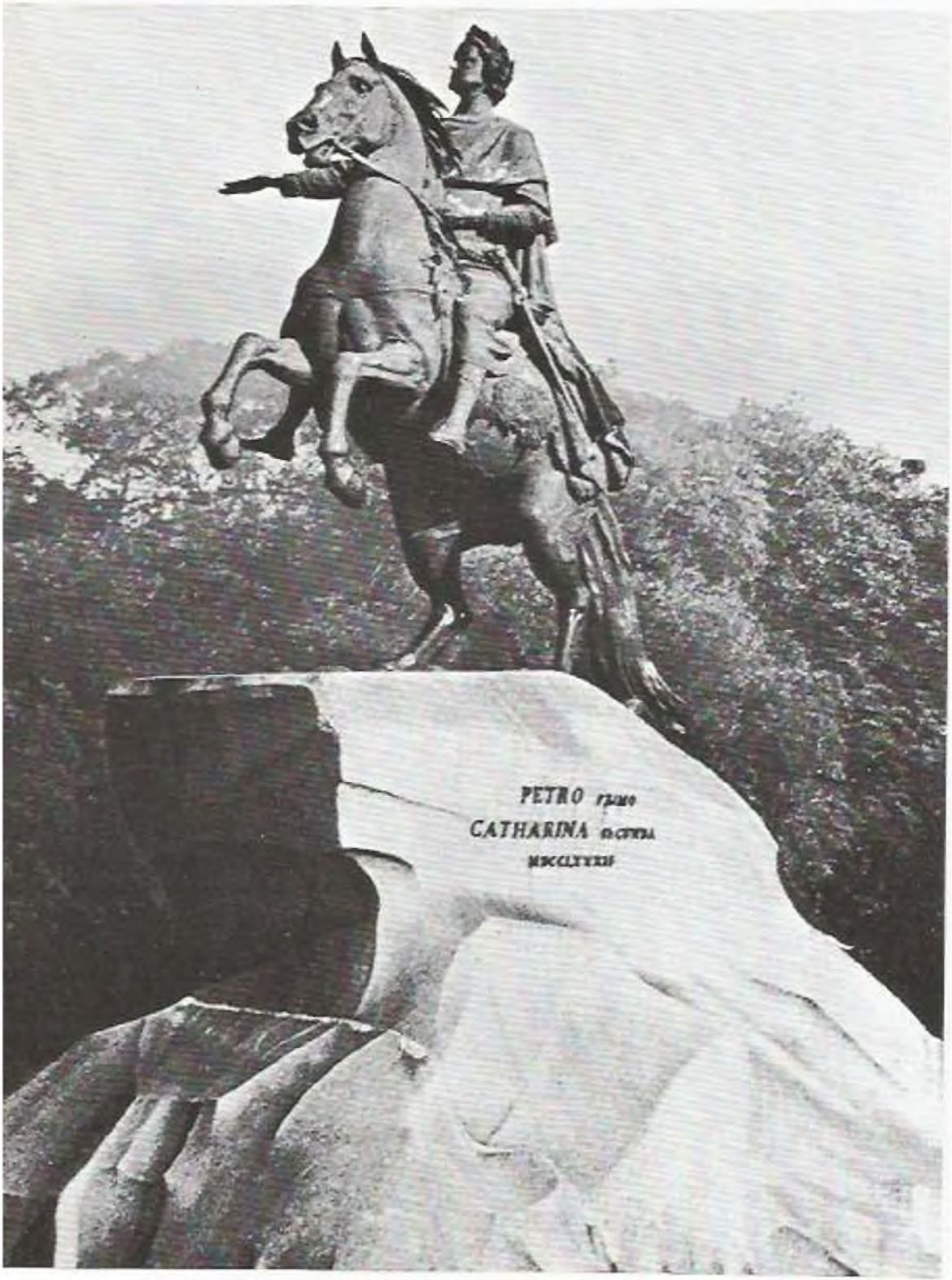
La gran baza de Falconet fue la estrecha amistad que mantuvo

148. Falconet: *Cristo en agonía*. 1753–1766

con Diderot, amistad que, aunque terminara en ruptura, duró bastantes años. La correspondencia entre ambos, que se extiende desde 1765 hasta 1773, es muy importante para conocer el pensamiento tanto de Diderot como de Falconet. Pero, por interesantes que puedan ser los problemas de que en esta correspondencia se ocupan —uno por ejemplo: el de hasta qué punto la creación de obras de arte se hace con la mirada puesta en la posteridad—, en el contexto de este estudio podemos dejarlos a un lado. Baste decir que Falconet se identificaba con el pensamiento de la Ilustración y con sus métodos. Leyó ávidamente las obras de los *philosophes*, especialmente las de Voltaire, pero no participó activamente en sus debates sobre la religión, la organización política, la sociedad, la educación y demás temas parecidos. El campo de sus investigaciones era exclusivamente las artes, y enfocaba esa tarea rechazando la metafísica y la estética abstracta y adoptando un método empírico de investigación y demostración. Al igual que los *philosophes*, era antiautoritario y veía la tradición con ojos críticos. «Vivimos en el siglo de la luz *(de la lumière)*», exclamó en una ocasión; «o al menos en el siglo en el que buscarla afanosamente no se considera un delito».

En su intento de liberar al artista del peso de la autoridad, se volvió contra la devoción exagerada por la Antigüedad clásica y atacó la sumisión a modelos clásicos equivocados. Su principal *bête noir*, en este sentido, era la estatua ecuestre de Marco Aurelio que está en el Capitolio. Se tomó un especial interés en estudiar a fondo el caballo de este monumento. Su furia se volvió entonces contra los profanos que formulaban juicios sobre cuestiones de las que no sabían una palabra. Así, Winckelmann fue víctima especial de su mofa por haber elogiado el caballo de Marco Aurelio, de la misma manera que criticaba agriamente la estéril erudición de los estudiosos de la Antigüedad que no eran capaces de modelar ni siquiera la oreja del caballo que estaban juzgando. En su opinión había en la Antigüedad caballos mejores que el de Marco Aurelio. Al de éste, decía Falconet, le falta gracia y belleza, y además el movimiento está resuelto incorrectamente. Pertenece a un período de decadencia artística. En la última parte de su *Observations sur la statue de Marc-Aurèle (Observaciones sobre la estatua de Marco Aurelio)* se vuelve contra los errores difundidos por críticos tan reconocidos como Winckelmann, Moses Mendelssohn, el Conde de Caylus, Addison y otros.

El momento cumbre de la carrera de Falconet como escultor y el cumplimiento de sus máximas aspiraciones tuvieron lugar en San Petersburgo. Gracias a las relaciones de Diderot, Catalina II se fijó en el artista. Admiraba esta reina a los hombres de la Ilustración, y apoyó la



149. Falconet: Monumento ecuestre a Pedro el Grande. 1766-1770.

idea de encargar algo a Falconet, pues veía en él al *jumeau de l'âme de Diderot*». Así, en 1766 le invitó a ir a Rusia con el fin de realizar allí un monumento ecuestre, en bronce, dedicado a Pedro el Grande (figura 149). En ese mismo año hizo Falconet un pequeño modelo para el monumento. Y a principios de 1768 empezó a trabajar en un modelo en yeso de las mismas dimensiones que iba a tener la obra, modelo que acabó en 1770. Luego dirigió personalmente el vaciado a la cera perdida, labor que se terminó en 1778. Al año siguiente Falconet abandonó Rusia, antes de que la estatua fuera descubierta.

El resultado fue uno de los más grandes monumentos ecuestres de todos los tiempos, y quizás la obra escultórica más sobresaliente de todo el siglo XVIII. Es admirable ver cómo el escultor de las figurillas de Sèvres y de las estatuillas rococó era también capaz de tan monumental grandiosidad. Creo que mi extensa introducción era necesaria para comprender todas las implicaciones que hay en esta gran obra maestra. Nada más recibir el encargo, Falconet se encontró con que también le ofrecían un bienintencionado consejo. Betzki, el ministro ruso de Bellas Artes, pensaba en una obra al estilo de los monumentos ecuestres reales que había en París, de las que sería un paralelo. Falconet, muy firme, informó al ministro de que él ya sabía muy bien qué era lo conveniente en tal asunto y solicitó luego, a consecuencia de ello, la libertad de acción indispensable para llevar a cabo con éxito cualquier empresa artística. Aparte de ésta recibió otras amigables sugerencias, a destacar una en el sentido de que tomara como modelo el Marco Aurelio. Falconet respondía a tal sugerencia en su *Observations sur la statue de Marc-Aurèle*. El propio Diderot, finalmente, le propuso una idea, aunque no tan banal como las anteriores. Basaba Diderot su concepción de la obra en un proyecto no realizado de Le Brun para una estatua ecuestre de Luis XIV que iba a colocarse en el Louvre. La propuesta de Diderot es casi una descripción del proyecto de Le Brun, proyecto que conocemos gracias a algunos dibujos (figura 150). Escribe Diderot:

Mostrad a vuestro héroe subiendo por la inclinada roca que le sirve de base y acosando a la barbarie que se halla ante él. Haced que salgan chorros de agua de las grietas de la roca, agua que recogeréis en un estanque rústico y con aspecto de estado natural... Que la barbarie lleve el cabello a medias suelto y a medias trenzado, y el cuerpo cubierto por una piel de animal, y que aparezca volviendo su desencajada mirada hacia vuestro héroe y amenazándole... A un lado del monumento me gustaría ver al Amor del Pueblo, levantando los brazos hacia el legislador y siguiéndole con los ojos al tiempo que le dirige fervientes bendiciones. Al otro lado debería estar el Símbolo de la Nación, descansando en el suelo y disfrutando apacible-

150. Copia de un dibujo perdido de Le Brun para una estatua de Luis XIV.

mente del bienestar, el descanso y la seguridad. Colocadas estas figuras entre la masa de piedra inclinada que rodeará el estanque, formarán con lo demás un todo sublime y ofrecerán un interesante espectáculo desde todos los lados.

Falconet contestó a Diderot: «Mi monumento va a ser sencillo, y no habrá en él personificación alguna de la Barbarie, el Amor del Pueblo o la Nación. Es posible que esas figuras dieran al monumento un aspecto más poético. Pero cuando en mi profesión se ha llegado a los cincuenta ha de simplificarse el diseño con el fin de conseguir el objetivo más elevado *(si on veut aller jusqu'au dernier acte)*.»

Yo añadiría a esto que el propio Pedro el Grande es a la vez el tema y el atributo del monumento. Sólo falta que lo demuestre. «Mi zar no lleva bastón de mando, sino que extiende la mano derecha en gesto de favor hacia la tierra por la que está cabalgando. Está coronando la roca, que además de servirle de base es un símbolo de las dificultades que ha tenido que vencer. Por eso esa mano paternal, por eso ese galope por

la roca inclinada. Ahí tenéis la idea que Pedro el Grande me ha ofrecido.»

La verdad del asunto es que, aunque Falconet no podía seguir a Diderot ideando un monumento alegórico ya pasado de moda, sí que le debe a él la idea de la roca alegórica. Y esta roca nos obliga a retroceder, vía Le Brun, a la estatua de Luis XIV de Bernini, que éste deseaba colocar sobre una roca exactamente como ésta. La innovación decisiva fue la de Bernini, suya la idea de sustituir la base tradicional, solemne y arquitectónica, por otra que pareciera una parte orgánica de la naturaleza. Para Bernini la roca tenía también, claro está, un significado simbólico: era la roca escarpada de la virtud, cuya cumbre había alcanzado el rey Luis. Y Falconet, aunque racionalizó esta idea, seguía estando en la órbita de la alegoría barroca. Y aún hay más. En un dibujo de Losenko en el que éste copia el modelo de yeso realizado por Falconet para su monumento se ve claramente cómo una serpiente se retuerce entre los cascos y la cola del caballo. Afirmaba Falconet que necesitaba esta figura para equilibrar la estatua, pero al mismo tiempo pretendía darle una significación: la serpiente representa la envidia que Pedro el Grande había tenido que afrontar.

A pesar de estos vínculos con el pasado, la interpretación básica del monumento no tiene precedentes, es decir, lo nuevo es ese mostrar al monarca en un atavío idealizado pero al mismo tiempo sencillo, sin atributos marciales y sin la compañía de personificación alguna, simplemente para glorificarle como pacífico benefactor de su pueblo, cabalgando a través de su reino, como ilustración de esa parte de su vida que, en palabras del propio Falconet «ha sido más útil para el bienestar de la humanidad».

Vemos aquí, por lo tanto, cómo es una ideología propia de la Ilustración —el subrayar el carácter pacífico y antiheroico del héroe— la que informa este monumento (Voltaire había escrito a Catalina II en una ocasión: «Los legisladores tienen el primer puesto en el templo de la gloria»).

A pesar de su deuda con Bernini, Falconet consideraba el monumento ecuestre del maestro italiano un completo fracaso: «Una de las peores y más improcedentes creaciones que pueden contemplarse en la escultura.» Aparte de ciertas críticas racionales, posiblemente le disgustaba Bernini por una serie de razones de índole emocional, una de las cuales debía ser sin duda que el fogoso temperamento del artista italiano le resultaba totalmente ajeno. En comparación con el dinámico barroco pleno de Bernini, el *Pedro el Grande* de Falconet casi parece neoclásico. De hecho, el análisis de la obra revela en Falconet un planteamiento racionalista. El perfil de la roca, por ejemplo, sigue exacta-

mente el perfil del caballo; visto de lado, además, el monumento propiamente dicho se inscribe en una forma triangular que se repite en el triángulo formado por la roca. Sobre ello hizo Falconet el siguiente comentario: «El galope eleva el cuerpo del caballo diez grados sobre la horizontal, elevación que corresponde a la de un galope real. La línea del cuerpo del caballo corre paralela a la línea del suelo sobre el que está galopando. La pendiente del suelo es también de diez grados.» Las soluciones de este tipo acentuaban la impresión de simplicidad y de unidad de la obra.

De los escultores barrocos, Falconet conectaba totalmente con Pierre Puget (1620-1694), formado en Roma con Bernini y Cortona y practicante después de una especie de barroco pleno a la italiana que, aunque controlado, hacía de su obra algo inaceptable en la corte de Luis XIV. Puget fue indudablemente el mejor escultor francés de su época, y lo que le gustaba tanto a Falconet de su obra era el extraordinario vigor que había en su realización, aunque atenuado por una insistencia en las siluetas claras, en las líneas directrices fuertes y sencillas y en una cierta angularidad en las composiciones. «¿Quién no advierte cómo circula la sangre por las venas del *Milón* de Puget?», exclamaba Falconet. El principal maestro del *étonnant* Puget, decía Falconet, es la Naturaleza, y esto era algo que a él le llegaba al alma de tal modo que su primera estatua de cierta importancia, su obra de ingreso en la Academia, un *Milón de Crotona* (figura 151), hoy en el Louvre, está inspirada en la obra de Puget. Sentía también una profunda simpatía por Puget como persona, pues, como él, había sido mal juzgado y mal comprendido en su época. Así, en una carta de 1769 a Catalina II, escribía: «El carácter de Puget era parecido al mío, y ni los estúpidos ni los maliciosos eran capaces de apreciar su valía.»

Este sería un buen momento para dejar a este peculiar genio, pero antes me gustaría añadir algunas de las interesantes observaciones que hace en su *Réflexions sur la sculpture (Reflexiones sobre la escultura)*, obra escrita en 1760. El acto creativo reside para él en el modelo de barro. La relación que existe entre el modelo y la ejecución final le inspiró algunas observaciones muy ilustrativas.

Entre las dificultades de la tarea del escultor hay una que es muy conocida y que merece del artista toda su atención. Se trata de la imposibilidad de echarse atrás y de introducir cambios fundamentales, en el conjunto de la composición o en algunas de sus partes, una vez que el mármol ha sido bosquejado: es ésta una razón de peso para decidirse a hacer un modelo y a definirlo de tal modo que luego el artista pueda realizar el mármol con garantías. Es por ello que, para sus obras de grandes dimensiones, la mayoría de los escultores

151. Falconet: *Milón de Crotona*. 1754.

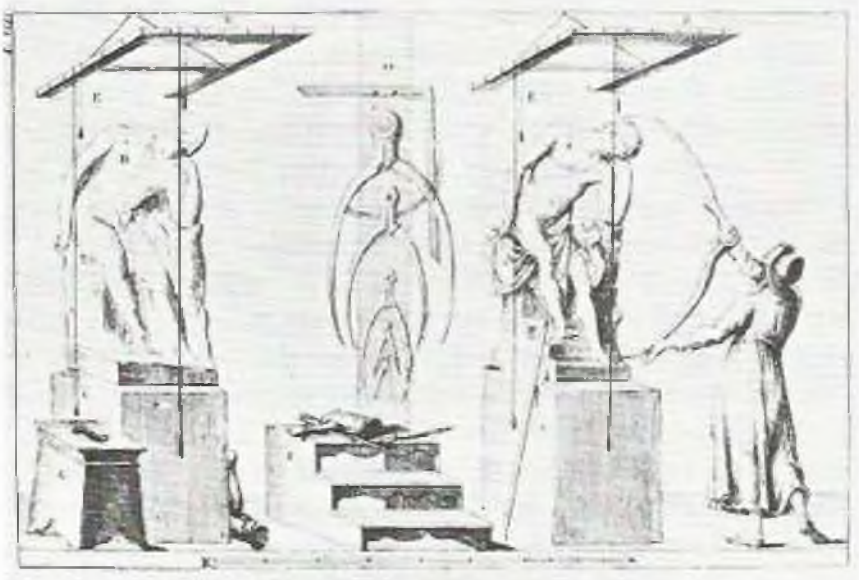
hace antes modelos, o al menos apuntes modelados, y los dispone en los lugares que van a ocupar las obras una vez terminadas. Porque es allí donde puede el artista asegurarse de que la luz y las sombras son las adecuadas y de que la impresión general de la obra es la correcta, pues puede ocurrir que ésta, realizada a la luz del taller, parezca en él correcta, pero muy mala luego cuando se la coloca en el escenario que propiamente le corresponde.

Son éstos principios muy acertados, aunque en el fondo lo que hace aquí Falconet es insistir sobre algo que ya se había convertido en un modo de proceder normal en los días de Bernini. Como recordarán ustedes a propósito de la Cátedra, Bernini consideraba una obligación erigir modelos, del mismo tamaño que las obras para las que se hacían, en su definitivo lugar de colocación. Y llevó esta obligación hasta el extremo de levantar algunas de las enormes columnas de la Plaza de San Pedro cuando se hallaba en la fase decisiva de su planificación. Para Falconet, la completa fiabilidad del modelo de tamaño definitivo era una condición *sine qua non*, pues necesitaba el modelo para su generosa utilización del método de puntos.

No hay duda de que este método mecánico de traslado fue adquiriendo una importancia creciente a lo largo del siglo XVIII. Hasta el momento, sin embargo, los historiadores del arte no se han ocupado lo suficiente de estas importantes cuestiones, por lo que habrá que reunir y examinar cuidadosamente gran cantidad de material documental antes de intentar hacer unas generalizaciones totalmente válidas. Bouchardon, por ejemplo, y tal como demuestra un documento de 1753 relativo a su *Cupido*, estaba anticuado en su enfoque de los procedimientos de trabajo. Se nos dice en ese documento que el modelo había sido realizado por un escultor ayudante, con la colaboración de un empleado del taller y siempre bajo la supervisión de Bouchardon. Una vez bosquejada la figura, Bouchardon no dejó de trabajar en ella hasta que estuvo terminada. Repasó personalmente todo el mármol, pues era tan escrupuloso que nunca confiaba su obra a los especialistas que normalmente se encargaban de limar y pulimentar las estatuas. Y lo hacía así, a pesar de lo lenta y aburrida que era esa clase de trabajo, porque tenía miedo de que los especialistas pudieran estropear los contornos de la estatua. Por esta misma razón se reservaba Bouchardon el trabajo final de trépano, pues éste entraña gran dificultad y grave riesgo, a la vez que confiere a las obras en mármol un carácter muy vivo. Vemos así pues a Bouchardon aún suscrito a una técnica meticulosa y artesanal. Pero éste era un caso bastante excepcional.

En el estudio de las opiniones predominantes en la última parte del siglo XVIII y en la primera del XIX nos van a guiar tres testigos de excepción: Winckelmann, Canova y el alemán Schadow. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), la mente más poderosa en la búsqueda de nuevos valores mediante una vuelta a los más estrictos cánones clásicos, empezó su carrera con la publicación, en 1755, de un ensayo revolucionario: *Reflexiones sobre la imitación de obras griegas en pintura y escultura*, poco después de cuya aparición se trasladó, y para siempre, de Dresde a Roma. Esta obra contiene abundantes ejemplos de este tipo de frases que se han convertido luego en propiedad común de la gente culta, frases como la de la «noble sencillez y serena grandeza» del arte griego, y sentencias como la de que «El único camino que se nos abre para hacernos grandes, o mejor dicho, y si es posible, inimitables, es la imitación de los antiguos». También hallamos, sin embargo, otras observaciones raras veces citadas. Winckelmann intenta reconstruir los procedimientos de trabajo de los escultores griegos, tarea en la que, con los limitados datos de que disponía, no podía sino basarse en puras hipótesis. Para ello contrasta con los de los griegos los métodos habituales de los escultores

modernos: dibujar sobre el modelo una red de líneas horizontales y verticales, repetir sobre el bloque de mármol los cuadrados que forman dichas líneas y determinar de este modo una serie de puntos paralelos. Pero entonces Winckelmann hace una crítica de este método, que considera insuficiente, y explica cómo los escultores de la Academia Francesa de Roma, que deben copiar con frecuencia estatuas antiguas,



152. Francesco Carradori: Método para copiar figuras.

han ideado un método diferente, ya aceptado por muchos artistas. Sobre el modelo y sobre el mármol se fijan dos marcos rectangulares iguales, en los que está marcada la misma escala y de los que penden unas plomadas. Si se fijan en la figura 152 comprenderán sin dificultad en qué consiste este método. Vemos ahí que además del sistema reseñado se usan compases de diversos tamaños. La realidad es que este método ya había sido anticipado hacía mucho por Alberti y Leonardo, permaneciendo después vigente —con considerables mejoras técnicas, claro es— hasta finales del siglo XIX, o incluso hasta épocas más recientes. Pero Winckelmann también lo encuentra poco satisfactorio y recomienda en su lugar el sistema, empleado por Miguel Angel, que en aras de la brevedad voy a llamar «de la tina de agua». Winckelmann se había tomado literalmente la analogía de Vasari al respecto, y creía que Miguel Angel colocaba el modelo y el bloque de mármol en sendas tinas de agua y determinaba los puntos correspondientes desaguándolas gradualmente. Voy a ahorrarles el trabajo de seguir a Winckelmann en su detalladísima explicación de cómo este método

perfecto funciona infaliblemente. Sus esfuerzos resultaron inútiles. Tenía razón Falconet: Winckelmann era un estudioso de lo clásico y no un escultor.

Los problemas que se plantea Canova son de una naturaleza en cierto modo diferente. Nace este escultor en Possagno, en el Véneto, el año 1757 y hacia el 1774 ya tiene en Venecia un taller propio. En 1781, sin embargo, se establece de forma definitiva en Roma, lugar donde permanece, a excepción de algunas estancias en Viena, París, Nápoles y Londres, hasta su muerte, acaecida en 1822. Sus comienzos se inscriben aún en una tradición de barroco tardío, y tiene su gracia que uno de sus *bozzetti* se atribuyera durante mucho tiempo a Bernini. Pero antes de instalarse en Roma ya aparece convertido a la teoría y a la práctica neoclásicas. Cuando el crítico y escritor francés Quatremère de Quincy visita Roma hacia el 1780 con ánimo de tratar a escultores y de ver sus obras, se encuentra con que en la ciudad no hay más escultor que Cavaceppi, el restaurador de obras antiguas. Más tarde, Quatremère se convertiría en el biógrafo de Canova. Veinticinco años después de esta su primera visita, Roma se halla ya convertida de nuevo en un centro de intensa actividad escultórica, y ello debido a la presencia de Canova. El escritor y pintor alemán Fernow, que en 1806, estando Canova en el punto más alto de su fama, publicó un librito sobre él, nos dice que «en el estudio de Canova, que comprende una serie de amplias estancias, hallamos juntas todas las obras escultóricas que en estos momentos se están haciendo en Roma». Nos da Fernow una viva descripción de aquellas habitaciones llenas de grandes obras de arte y acaba diciendo que todo ello despierta en el visitante el recuerdo de una época en la que florecieron las artes. «Se me representan en la imaginación» —dice— «los talleres de la Antigüedad en los que se realizaban las imágenes de los dioses y héroes de los griegos». Traigo esto a colación porque parece que Fernow se hallaba impresionado por Canova y conectaba con su obra. El libro de Fernow nos ofrece luego más información, y el máximo interés, acerca de los procedimientos utilizados en el estudio de Canova, y me apresuro a decir que, aunque nos toparemos con algunas contradicciones, no hay en mi opinión razón alguna para dudar de la veracidad de sus explícitas afirmaciones. Nos dice Fernow que, debido a las magnitudes de sus encargos, Canova se veía obligado a solicitar en gran medida la colaboración de sus ayudantes. El, personalmente, no hace nada más que los modelos de sus obras, primero unos de cera, de pequeño tamaño, que le ayudan a clarificar su idea, y después el de barro, de las mismas dimensiones ya que la obra. El traslado de este modelo al mármol

lo deja enteramente en manos de ayudantes cualificados. El solamente interviene, cuando la ejecución se halla ya bastante avanzada, para dar el toque maestro. Este último acabado, no obstante, y en el caso de obras grandes, puede llevarle semanas o incluso meses. Mientras está realizando esta clase de trabajo, continúa Fernow, el artista tiene la loable costumbre de que se le lean, en traducciones italianas, las obras de los clásicos. Para ello tiene entre sus hombres a uno entrenado especialmente para la lectura. Esta curiosa historia nos hace preguntarnos si no pretendería el caballero-escultor Canova elevar así el trabajo manual a un nivel más sublime. A su contemporáneo, aunque mayor que él, Anton Raphael Mengs le hallaron un día cantando una sonata de Corelli mientras pintaba, porque, según explicó él mismo, quería que su cuadro compartiera el estilo musical de Corelli. Lo que cuenta Fernow es sin duda cierto, ya que el propio Canova, en una carta a un amigo veneciano fechada el 8 de febrero de 1794, escribe: «Diréis que es imposible que una persona que trabaja de la mañana a la noche como un esclavo encuentre tiempo para leer. Lo cierto es que me paso el día entero trabajando como un esclavo, pero también es verdad que casi todo el día estoy escuchando a una persona que me lee, de tal forma que ya he oído por tercera vez los ocho volúmenes de vuestra edición de Homero.» Fernow nos informa también acerca del tratamiento que daba Canova a la superficie del mármol, diciéndonos que el artista no se conformaba con limar y pulimentar sus obras, sino que intentaba suavizar la superficie mate natural del mármol y darle el aspecto de un material más flexible. Para ello, y tras haber realizado el último pulimentado hasta el punto de cobrar la superficie un aspecto casi lustroso, manchaba la estatua con hollín. Pretendía de esta manera romper el blanco brillante del mármol y darle una especie de suavidad cérea que ha de resultar desagradable a la vista a todos aquellos que buscan en las estatuas un goce puro de la forma.

Creo que con ello Fernow explicaba y expresaba algo que muchos de nosotros hemos sentido delante de algunas obras de Canova. Aunque reconozcamos, como hace Fernow, la excelencia de su talento y de su ejecución, nos sentimos muchas veces molestos por ese aspecto casi de empalago que también hay en su obra. Así, apoyándonos en las informaciones que nos da Fernow, podríamos sentirnos inclinados a pensar que con Canova se da un paso más, y un paso decisivo, en ese alejamiento del pensar en términos de la piedra que venimos observando. Pero debo explicar ahora qué quería decir antes cuando hablaba, nada más metemos en este tema, de una serie de contradicciones.

No hay ninguna monografía moderna sobre Canova, aunque Hugh

153. Canova: Tumba del Papa Clemente XIV. 1783-1787.

Honour, historiador del arte inglés, lleva muchos años preparando una. A mi pregunta al respecto, me dijo en una ocasión que ha «llegado a considerar a Fernow lo que en la terminología de los tribunales se llama un testigo hostil». Y para demostrármelo me contó la historia de la tumba del Papa Clemente XIV (figura 153), hoy en la iglesia de Santi Apostoli de Roma, tomada de la propia agenda de trabajo de Canova. Empezó a trabajar en la obra en abril de 1783, con unos *bozzetti* de barro que hacia julio ya tenía vaciados en yeso. El 11 de enero de 1784 empezó el modelo de barro, a gran escala, de la estatua del Papa, modelo cuya realización le llevó cuarenta y cinco días de trabajo... Pasó entonces a las alegorías, dedicando cincuenta y dos días a la Templanza y cincuenta y siete a la Humildad. Más tarde destruyó el modelo de la Templanza e hizo uno nuevo, que le mantuvo ocupado desde el 13 de diciembre de 1784 hasta marzo de 1785. A principios de abril de ese año empezó a bosquejar el mármol. Tenía entonces contratados a dos o tres ayudantes. Parece ser que el trabajo se desarrollaba a la vez en los tres mármoles. El cómputo de la cantidad de trabajo realizado por horas indica que Canova trabajó en el mármol del Papa un centenar de días, cuarenta y cinco de los cuales los dedicó a la cara y a las manos. En esta estatua trabajaron también tres ayudantes, a razón de ciento noventa y dos, noventa y nueve y diecisiete días. A las figuras alegóricas, sorprendentemente, Canova dedicó bastante más tiempo: ciento setenta y dos días a la Templanza y ciento noventa y tres a la Humildad.

Pienso que es fácil resolver esta contradicción: Canova fue evidentemente, a comienzos de su carrera, un artista muy entregado a la labor de talla. Pero Fernow habla de la situación que ve veinte años después de la realización de la tumba de Clemente XIV, cuando Canova disfrutaba de fama mundial, tenía que sacar adelante una cantidad tremenda de encargos y además se estaba haciendo viejo. En el aguatinta de Francesco Chiaruttini que representa el taller de Canova (figura 154) podemos ver tanto los modelos a gran escala como los mármoles de Clemente XIV y de la Templanza; encima de ellos hay unos marcos de madera, para el traslado mecánico, y unos jóvenes aprendices aparecen trabajando en los mármoles con trépanos. Bien puede ser ésta una versión fiel de lo que podía verse en el estudio de Canova en el año 1785.

Es precisamente por esta época cuando llega a Roma el joven Johann Gottfried Schadow. Nacido en Berlín en 1764 y muerto en 1850, Schadow pasa dos años en Roma, se hace amigo de Canova, trata también a los artistas de la Academia Francesa y emplea la

mayor parte de su tiempo en estudiar las obras de la Roma antigua. Durante esta su estancia en Roma se hace un nombre y a su regreso a Berlín se le elige para pertenecer a la Academia. También se le nombra Jefe del taller de escultores de la corte y Director de todos los proyectos escultóricos del Ministerio de Obras Públicas. Por esa época tiene contratados en su estudio a dieciséis ayudantes. Durante

154. Francesco Chiarottini: Aguatinta que muestra el estudio de Canova. H. 1785.

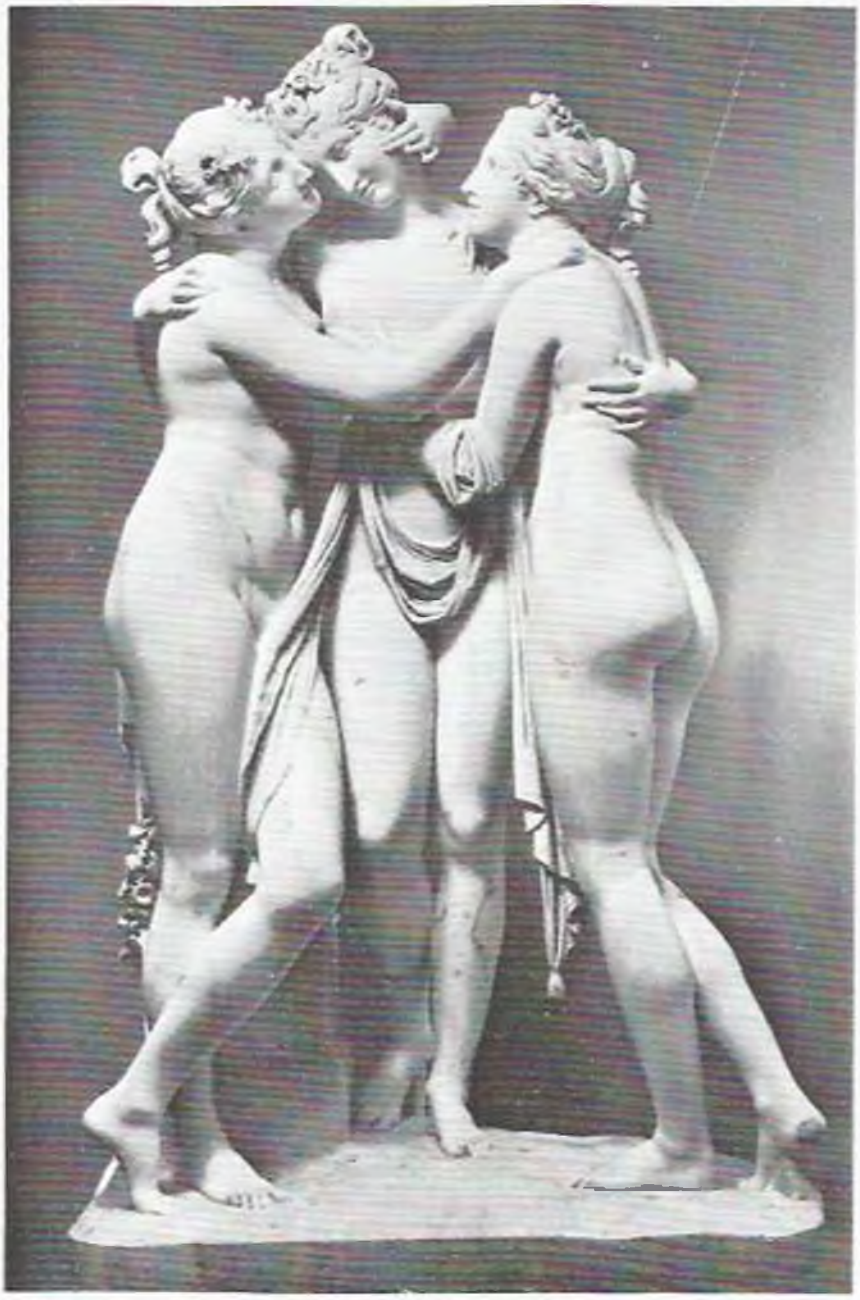
más de cuarenta años se ve desbordado por toda clase de encargos, oficiales y privados. En la década de 1830 empieza a fallarle la vista y tiene que dejar de esculpir, dedicándose en los aproximadamente veinte últimos años de su vida a quehaceres literarios. En el contexto de nuestros temas es particularmente interesante el hecho de que Canova fuera a visitar su taller en 1798, así como el de que Schadow publicara en 1802 un artículo titulado *El taller del escultor*. En lo esencial, el contenido de este artículo lo había expuesto ya anteriormente en una carta a un amigo suyo. Pues en el artículo se refiere, sin duda, a sus experiencias romanas. Yo creo que lo que describe es, esencialmente, el método de trabajo de Canova, que él hace suyo.

Los dibujos, nos dice Schadow, son necesarios, aunque no demasiado útiles, ya que no pueden mostrar más que una sola vista. Por ello debe hacerse, para dar forma a la idea que se tenga, un boceto. De éste debe pasarse luego al modelo ya terminado. Para evitar accidentes considera aconsejable sacar en yeso un vaciado del modelo de barro, y utilizar ese vaciado para el traslado al mármol —lo cual es exactamente lo que hacía Canova. Describe también el método

155. Schadow: *Las princesas Luise y Friederike*, 1797.

científico de traslado a base de puntos, del modelo, o más bien de su vaciado en yeso, al mármol, por medio de marcos rectangulares y plomadas, que es el método representado en la lámina de Carradori (figura 152).

También menciona Schadow el uso de compases —igualmente representados por Carradori—, empleados principalmente para deter-



156. Canova: *Las tres gracias*, 1817.

minar la distancia exacta que separa un punto de otro. Sigue luego diciendo que el bloque es tan abundante en puntos como en estrellas el firmamento. Podemos comprobar la veracidad de esta afirmación visitando la llamada Gipsoteca de Possagno, el museo del lugar de nacimiento de Canova, donde se hallan reunidos centenares de sus modelos y de sus vaciados en yeso; muchos de estos vaciados parece como si tuvieran la rubeola: se trata de los puntos que fueron trasladados al bloque de mármol.

Para terminar, Schadow nos asegura que es imposible que un hombre solo realice una obra de mármol entera, desde el principio hasta el final —afirmación que difícilmente hubiera suscrito Miguel Angel. Pues se precisan al menos tres personas: una para que determine los puntos en el mármol; otra, verdadero artista, para que haga la talla y quite con el trépano lo que Schadow llama la corteza; y una tercera, el maestro en persona, para la que queda el trabajo de la piel, el acabado de los más delicados detalles, el último aliento, en una palabra, el dar vida a la superficie.

A pesar de tan cuestionable procedimiento, cuestionable tanto desde el punto de vista del Renacimiento como desde el punto de vista moderno, Schadow realizó un buen número de obras notables, como por ejemplo el grupo en mármol, de tamaño natural, que representa a las princesas Luise y Friederike (figura 155). Luise era la princesa heredera de Prusia, y Friederike, su hermana pequeña, se casó con un hermano menor del príncipe heredero. El modelo para este grupo se exhibió en la Academia de Berlín en 1795, y el mármol en 1797. Hoy se halla en la Galería Nacional de la zona oriental de Berlín. Claude Goussaut, el ayudante de Schadow, se encargó de los delicadísimos vestidos de inspiración clásica, y Schadow se reservó para sí la ejecución de las atractivas cabezas, en las que parece ser que logró un extraordinario parecido.

Para la composición de este grupo de dos figuras, Schadow volvió su vista a la Antigüedad clásica, a grupos como el *Cupido y Psique* del Museo Capitolino, y quizás también al clásico trío de Gracias, tema al que volvería Canova veinte años después del grupo de Schadow (figura 156). Comparándolas con este Canova, las princesas de Schadow muestran, a pesar de su formalidad, una simpática modestia.

Capítulo 11

El siglo XIX. Rodin y Hildebrand

Hay en la primera mitad del siglo xix, e incluso en la segunda, largos trechos bastante estériles en lo que toca al arte de la escultura, aunque no pretendo decir con ello que todo fuera malo. Cuando pensamos en la escultura del diecinueve en seguida se nos viene a la memoria una interminable serie de monumentos públicos más bien vulgares, procedentes principalmente de la segunda mitad del siglo. Son los Garibaldis, Vittorio Emanueles y compañía, como una plaga que hubiera caído sobre todas las ciudades europeas. No obstante, no faltaron los escultores de talento y las obras de gran calidad. Quiero recordar a François Rude (1784-1855), el mejor escultor francés de la primera mitad del siglo y autor de la decoración del Arco de Triunfo de París (1836), y a su brillante discípulo Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), el precursor de Rodin, cuyo prestigio arranca del dramático grupo *Ugolino y sus hijos* (figura 157). Carpeaux es un artista muy conocido para todo el que haya visitado París por su arrebatado *La Danza*, grupo realizado entre 1865 y 1869 para la fachada de la Opera y actualmente en el Louvre. En cuanto a Inglaterra, hay que recordar los nombres de John Gibson (1790-1866), magnífico clasicista que trabajó a las órdenes de Canova y de Thorwaldsen en Roma, donde pasó la mayor parte de su vida; de Sir John Steell (1804-1891), el primer escultor escocés del período, y de Alfred Stevens (1817-1875), artista de extraordinaria sensibilidad y quizá no apreciado como se merece.

Todos estos nombres y muchos más tendrían interés para una historia general y completa de la escultura del siglo xix, pero no es ése mi objetivo. Mi misión es diagnosticar y debatir la aparición en la historia de una nueva constelación rica en ideas, de una constelación en la que tradición y revolución se combinan para abrir el camino a una serie de posibilidades y de alternativas nuevas y prometc-

157. Carpeaux: *Ugolino y sus hijos*. 1865-1867.

doras. En realidad, no es demasiado difícil precisar cuándo se produce tal momento. Cuando el siglo se acerca a su final, vemos que la suerte de la escultura europea se ha convertido en responsabilidad exclusiva de dos hombres: el nombre de uno de ellos es, obviamente, Auguste Rodin; el del otro no nos viene a la mente con tanta prontitud —me refiero a Adolf von Hildebrand.

Ambos artistas son casi exactamente contemporáneos: las fechas de Rodin son 1840 y 1917; las de Hildebrand, 1847 y 1921. Pero esto es más o menos lo único que ambos tienen en común, pues en todos los demás aspectos se oponen en el mayor contraste imaginable. El francés Rodin —apasionado, aforístico e ingenioso— no nos dejó ninguna exposición coherente y sistemática de sus ideas. A pesar

de ello podemos reconstruirlas a partir sobre todo de conversaciones con amigos, y el conjunto de sus opiniones revela una concepción de la escultura claramente uniforme a lo largo de toda su obra. El alemán Hildebrand, por el contrario, tenía una mente filosófica y sintió siempre deseos de exponer su pensamiento de forma coherente. El resultado fue un libro titulado *El problema de la forma*, cuya primera edición es de 1893. Veintiún años después, al comienzo de la guerra del 14, se habían vendido ya nueve ediciones. Estoy completamente convencido de que durante las dos decisivas décadas que anteceden a la Primera Guerra Mundial es éste el libro de arte que más se lee y que más influencia tiene, incluso más que el *Art (Arte)* de Clive Bell y que otros títulos de extraordinario éxito. Y esto es en cierto modo sorpendente, ya que ni forzando la imaginación podríamos calificar el estilo de Hildebrand como de *belles-lettres*. Es un estilo conciso, incluso seco muchas veces, y ello mismo lo convierte en un libro de lectura bastante pesada. Parece como si la gente estuviera buscando precisamente esa clase de solidez científica, como si estuviera buscando, en otras palabras, la verdad sin adornos. Y no fueron solamente los artistas dedicados a la creación quienes se empaparon del contenido del libro, pues éste ejerció también una gran influencia sobre los estudiantes, sobre el público en general e incluso sobre el método adoptado por historiadores del arte como Wölfflin. Ahora bien, al citar juntos a Rodin y a Hildebrand, situándolos, por así decirlo, en la misma categoría, no estoy queriendo decir, ni mucho menos, que ambos fueran igualmente importantes como escultores. Rodin fue un genio, el genio de la escultura del siglo XIX, mientras que la obra escultórica de Hildebrand es, para no ser demasiado duros con él, mediocre. Mientras uno conseguía toda su eficacia mediante el impacto que producían su obra y su personalidad, el otro triunfaba gracias a la palabra escrita.

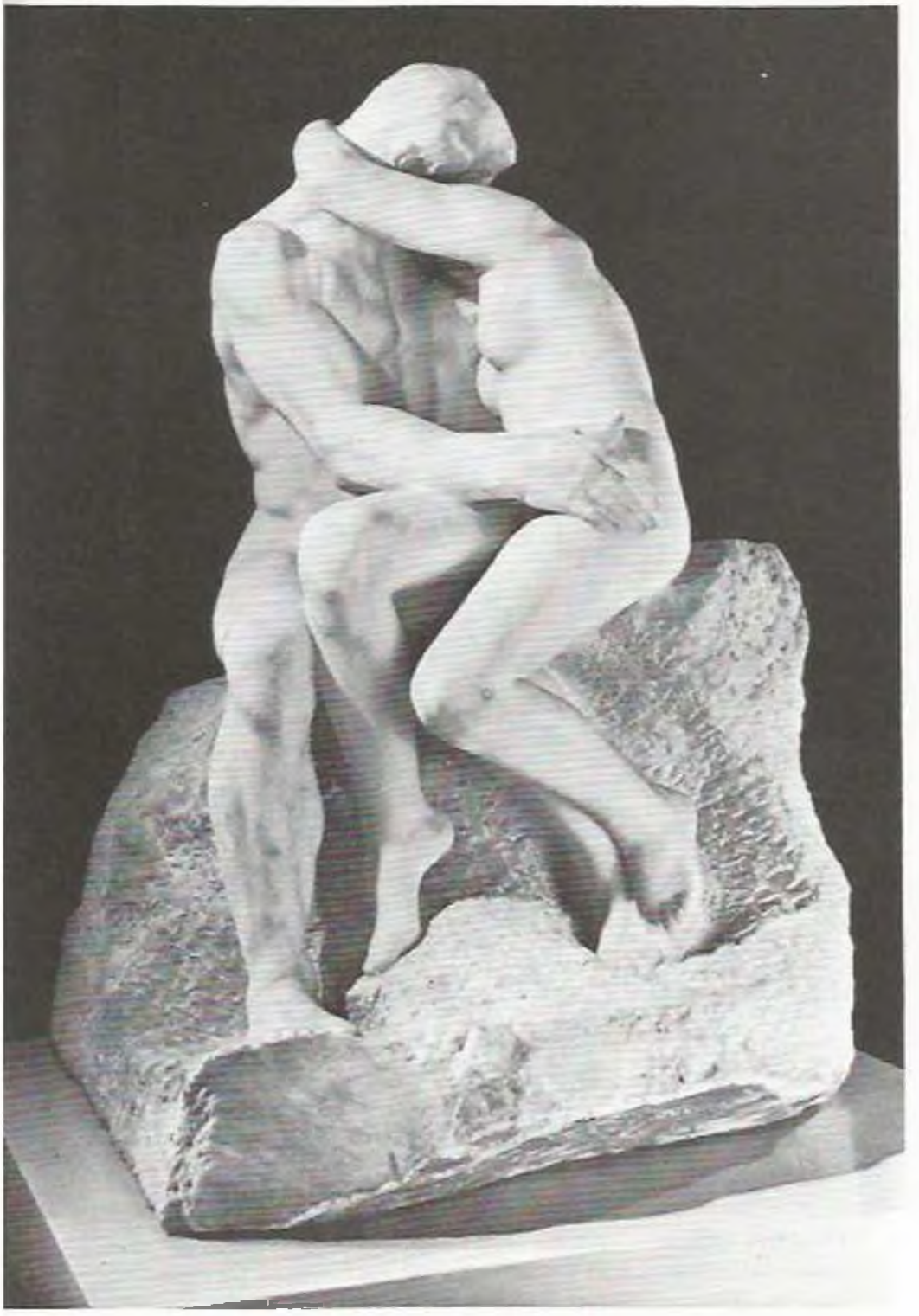
Pero antes de ponernos a investigar con cierto detalle sus respectivos mensajes, quiero asegurarles que conservamos al menos una obra de calidad de Hildebrand, obra que afortunadamente ha sobrevivido a la última guerra: es la Fuente Wittelsbach, de Munich (figura 158), empezada en 1891. La fuente está colocada, con sensibilidad, delante de un fondo de paisaje. Las diversas tazas, la caída y los chorros del agua y los grupos escultóricos están coordinados con gran armonía, y el conjunto, organizado como una pintura, es decir, como si estuviera extendido sobre un plano, presenta desde una cierta distancia una vista compensada sobre un eje central. Es posible que, incluso antes de estudiar el libro de Hildebrand, hayan llegado ustedes a la conclusión de que éste quería demostrar aquí la validez de su teoría. Pues sí:

158. Hildebrand: *Fuente Wittelsbach*. Empezada en 1891.

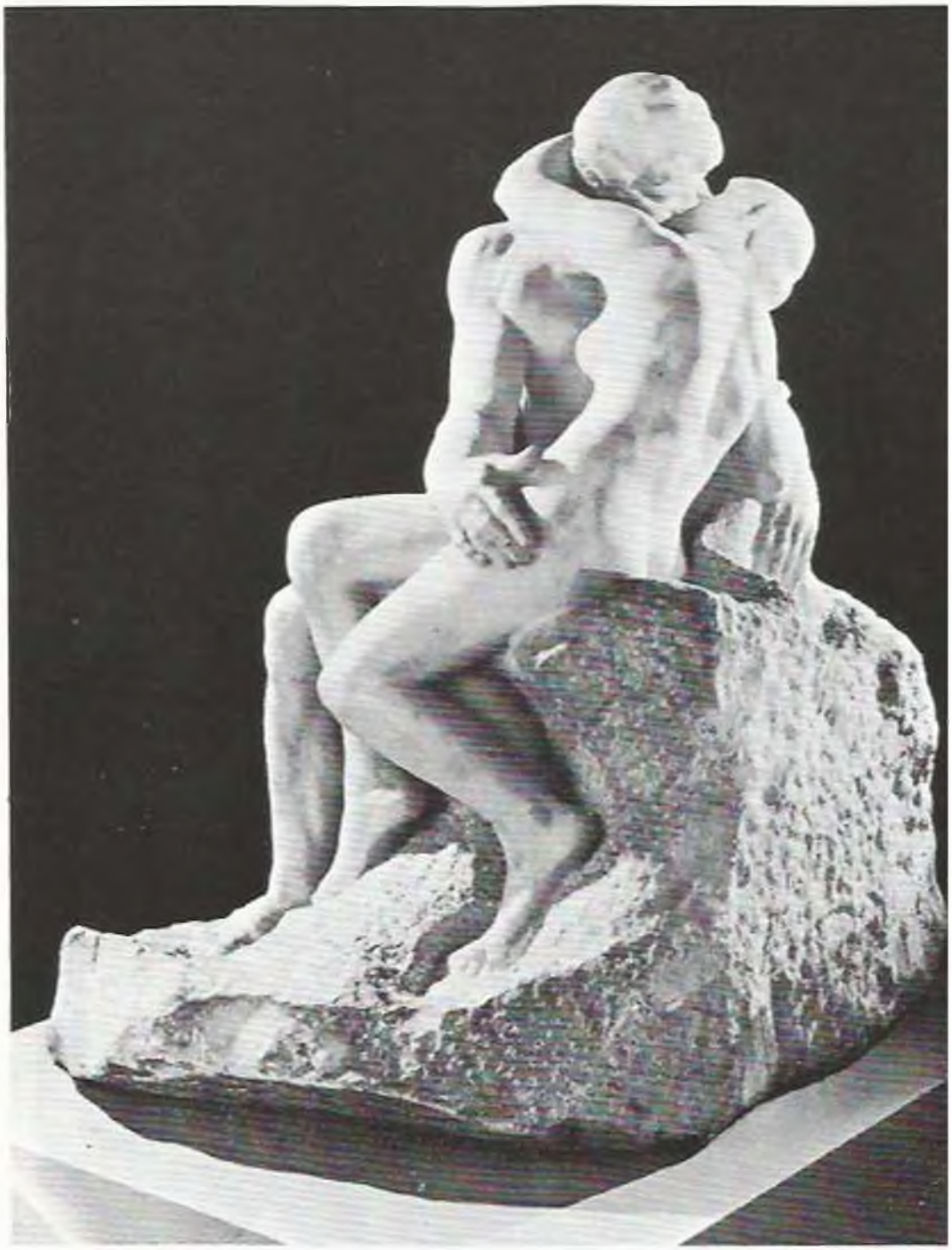
en este caso, afortunadamente, la estricta adhesión a sus deducciones teóricas contribuyó a que la obra resultante tuviera una espléndida composición y fuera atractiva y estéticamente satisfactoria.

Camile Mauclair, el amigo de Rodin y paladín de los impresionistas, publicó en 1905 las impresiones reunidas durante su larga relación con el maestro. Utilizaré a Mauclair como punto de partida para nuestro estudio del planteamiento rodiniano de la escultura. «El estudio del movimiento» —escribe Mauclair— «le ha llevado a conceder inesperados valores a la definición general de los contornos y a realizar obras que pueden contemplarse desde todos los lados y que ofrecen en todo momento un aspecto fresco y equilibrado que explica además el resto de los aspectos». Esto es enormemente interesante para nosotros, además de válido, claro está. Esta validez se ve reforzada no solamente por muchas otras afirmaciones similares, sino también, y sobre todo, por las propias obras de Rodin. Sin embargo, y es cosa que no deja de extrañarnos, que yo sepa no se ha intentado hasta el momento, a pesar de la muy extensa y rápidamente creciente bibliografía que existe sobre Rodin, hacerle justicia y mostrar sus obras, o al menos parte de ellas, desde muchas perspectivas diferentes.

Tomemos, por ejemplo, *El beso*, que es una de sus principales obras. El grupo fue realizado en 1886 y exhibido en el Salón de 1898. Hoy se halla en el Museo Rodin de París, aunque hay otras versiones, una de ellas en la Tate Gallery, que es la que presento aquí (figura 159). Esta obra aparece reproducida en todos los libros sobre Rodin, y por regla general es siempre la misma fotografía, la que muestra la hermosa espalda de la muchacha y la silueta, llena de gracia, de su cuerpo, el juego de movimientos contrarios de los brazos y el triple motivo, plásticamente sugestivo, de las rodillas.



159. Rodin: *El beso*. 1901–1904.



Llegamos incluso a hacernos una idea de la posición de la pierna izquierda del joven, pues la muchacha está apoyando su pie izquierdo en el de él.

Las figuras 160 y 161 muestran el grupo desde puntos situados

160 y 161. Rodin: *El beso*. 1901–1904.

más a la derecha. Así entra en nuestro campo de visión una parte más extensa de la espalda de ella, así como su codo derecho y la mano izquierda de él. También vemos mejor el encuentro de los dos rostros. El beso mismo aparece ahora totalmente visible para la persona que contempla el grupo desde aquí, y los brazos del hombre

162. Rodin: *El beso*. 1901-1904.

adquieren una significación nueva, pues su movimiento paralelo y hacia fuera —cosa que no podíamos apreciar antes— forma una especie de jaula protectora alrededor de la muchacha. Una vista desde el otro lado (figura 162), finalmente, deja ver el musculoso cuerpo del joven, así como un movimiento de brazos no revelado antes: el brazo derecho de él va paralelo al cuerpo de ella, mientras el brazo de ella se revela en un abrazo lleno de una inmensa ternura, abrazo que antes no podíamos ver aunque quizás sí imaginar.

Aunque este experimento deje mucho que desear, espero que haya sido visualmente convincente. Podemos continuar entonces con las observaciones de Mauclair: «Rodin hacía sucesivos apuntes de todas las caras de sus obras, a cuyo alrededor daba continuamente vueltas con el fin de obtener una serie de vistas conectadas en círculo... Su deseo era que una estatua se levantara totalmente libre y aguantara la contemplación desde cualquier punto; debía además guardar una relación con la luz y con la atmósfera que la rodeaba.» Este tipo de ideas vincula claramente a Rodin con los escultores franceses del siglo XVIII y, más atrás, con la escultura cinética ideada por los escultores de finales del siglo XVI.

Pero del modo de proceder de Rodin sabemos afortunadamente más cosas. Su amigo Paul Gsell escribió lo siguiente: «Su método de trabajo no era el habitual. Varios modelos desnudos, masculinos y femeninos, paseaban por el estudio o descansaban... Rodin los miraba continuamente... y cuando uno u otro *daba* un movimiento que le agradaba, le pedía que se quedara así, posando unos momentos. Entonces tomaba rápidamente el barro y al poco tiempo ya tenía hecho un boceto. Después, con la misma ligereza, pasaba a realizar otro, que modelaba de la misma manera.» Rodin pretendía, en sus apuntes y modelos, captar la vida en movimiento. De él mismo es esta frase: «Las diferentes partes de una escultura, cuando se las representa en momentos temporales sucesivos, producen una ilusión de movimiento real.» En esta cuestión es sorprendente lo cerca que se halla Rodin de Bernini. Recordarán que éste realizaba apuntes de Luis XIV mientras el monarca se dedicaba a sus ocupaciones habituales: le observaba durante largo rato y luego, de repente, como un rayo, trasladaba al papel un momento característico de su modelo. También Rodin hacía gran cantidad de apuntes rápidos. Ya sé que puede sonar a increíble, pero en el Museo Rodin hay unos siete mil apuntes de éstos. Hasta el momento no se ha publicado más que una pequeña parte de ellos, y hay poca gente ajena al Museo, si es que hay alguien, que haya obtenido el permiso para estudiarlos.

Bien, vamos ahora a completar lo que hemos aprendido hasta

el momento con las notas que tomó otro de los amigos de Rodin, Dujardin-Beaumetz, Ministro de Bellas Artes a principios de siglo.

Cuando empiezo una figura [decía Rodin], miro primero la parte anterior, la posterior y los dos perfiles laterales, el derecho y el izquierdo, en otras palabras, considero sus contornos desde cuatro ángulos diferentes. Después, con el barro, determino a grandes rasgos la disposición de la figura... A continuación hago ... los perfiles que se ven desde un ángulo de tres cuartos. Después, girando a la par el barro y el modelo vivo, los comparo y voy perfeccionando la obra... Luego giro mi asiento y la plataforma sobre la que se halla mi modelo hasta lograr un nuevo perfil. Después vuelvo a hacer lo mismo, y ello me lleva, progresivamente, a realizar un circuito completo del cuerpo. Entonces empiezo de nuevo, condensando y perfeccionando cada vez más los distintos perfiles [sigue hablando Rodin del trabajo sobre el modelo de barro]. Y dado que el cuerpo humano posee un número infinito de perfiles, yo hago todos los que puedo o considero conveniente.

Todo esto suena como si lo hubiéramos sacado del tratado de Cellini. No es éste el caso, claro es —ya me ocuparé luego, por otra parte, de qué es lo que Rodin pudo haber conocido, y qué no, del italiano—, pero sí es cierto que pensaba y trabajaba dentro de una tradición viva, o no muerta por lo menos, de tal manera que cada una de las palabras y cada una de sus acciones indican que su mente era una especie de receptáculo en el que parece almacenarse misteriosamente toda la experiencia de los tres siglos anteriores.

Veamos cómo sigue el relato: «Sitúo a mi modelo vivo de forma que se observen en él los mismos perfiles que en mi modelo de barro, y los comparo, o si no, más frecuentemente, soy yo quien sigue al modelo haciendo girar mi asiento.» Este es exactamente el modo de proceder de Bouchardon tal y como pudimos reconstruirlo, un procedimiento probablemente habitual en el siglo XVIII. Ahora vamos a volver de nuevo a Mauclair con el fin de completar la relación de las ideas de Rodin. Cita Mauclair las siguientes frases del maestro: «Trabajar en términos de perfiles, en profundidad y no por superficies, pensando siempre en esas pocas formas geométricas a partir de las que se desarrolla todo el universo natural, y hacer perceptibles esas formas eternas en el caso individual del objeto estudiado, ése es mi criterio... Y me atrevo a decir que la verdadera dueña de las cosas es, no la apariencia, sino la verdad cúbica.» Lo cual halla un buen complemento en estos recuerdos de Rodin:

En mi juventud, cuando se iniciaba mi carrera, el escultor Constant me dio el siguiente consejo: cuando en el futuro realices obras escultóricas, no percibas nunca las formas en el plano, sino siempre en profundidad... Considera siempre una superficie como la extremidad de un

volumen, como si se tratara de un punto, mayor o menor, vuelto hacia donde tú estás... Este principio me ha sido de gran utilidad, y lo he aplicado siempre a la realización de mis figuras. En vez de visualizar las diferentes partes del cuerpo como superficies más o menos planas, las imaginaba como proyecciones de unos volúmenes internos... Y ahí reside la verdad de mis figuras: en vez de ser superficiales (de existir sólo en su superficie), parecen surgir de dentro afuera, exactamente como la propia vida.

Esta concepción de la escultura como materia, como masa plástica que recibe la vida desde el interior y que irradia hacia el exterior, tuvo una consecuencia de especial interés en el contexto de nuestro estudio. Mauclair cuenta que a Rodin le escandalizaba sobremanera ese método académico que trataba las figuras o los grupos como si fueran bajorrelieves. «El espectador debe situarse delante de la obra, en un punto determinado, y todo lo que esté detrás es accesorio, pues solamente desde ese punto es eficaz la línea decorativa... Los escultores académicos tratan una obra escultórica como si fuera una pintura, y así tiene una perspectiva buena y una perspectiva mala...» De esta forma rechazaba firmemente Rodin, como no podía por menos, la escultura de vista única y espectador estático. Se saca de aquí la impresión de que Rodin definía su propia posición con una lucidez casi clarividente. Sabía muy bien lo que quería, y eso era parte de su grandeza. Es cosa bien sabida que era una persona enormemente obstinada y que nunca se arredraba a la hora de enfrentarse a cualquier comisión. Los *Burgueses de Calais* (figura 163), por ejemplo,

163. Rodin: *Los burgueses de Calais*. Después de 1884.

164 Rodin: *Balzac*. 1917.

165. Rodin: *Victor Hugo*. 1909.

pasaron por tremendas dificultades. El encargo es de 1884, pero pasó casi una década hasta que Rodin hubo vencido toda la oposición a una idea tan moderna. Y hasta 1895 no se descubrió el monumento en Calais. El *Balzac* (figura 164), encargado por la progresista *Société des Gens de Lettres* en 1883, es probablemente de todas sus obras la que tuvo una historia más tormentosa. Ninguno de los coactores vio el final de la obra, pues el vaciado en bronce no se realizó hasta después de muerto Rodin y hasta 1939 no se instaló el monumento en el Boulevard Raspail.

El *Victor Hugo* (figura 165) tuvo un destino similar. Poco después de la muerte del gran poeta en 1885, se invitó a Rodin a que realizara un monumento con destino al Panteón. Concibió Rodin al poeta desnudo y en actitud pensativa, con una fila de musas tras él entregadas a frenéticas gesticulaciones. Un monumento a un poeta, con este desnudo, para instalarlo en una iglesia, aunque sea en una iglesia secularizada... imposible. El diseño de Rodin fue unánimemente rechazado. Finalmente se realizó, veinticuatro años más tarde, en 1909, una versión más sencilla, sin las musas, versión que hallaría asiento

en los jardines del Palais Royal. Para este monumento con desnudo es posible que Rodin se fijara en un gran precedente en la escultura francesa, en el *Voltaire* de Pigalle.

Rodin poseía un mágico sentido de la adivinación, un instinto infalible que le decía en cada momento por dónde debía ir. Sabía que el *Balzac* era su obra más importante, y así lo dijo. A partir de 1930 resultaba fácil coincidir con él en tal opinión, pero en 1898, cuando se exhibió en el Salón el modelo en yeso, ¿quién estaba preparado para aceptarla?

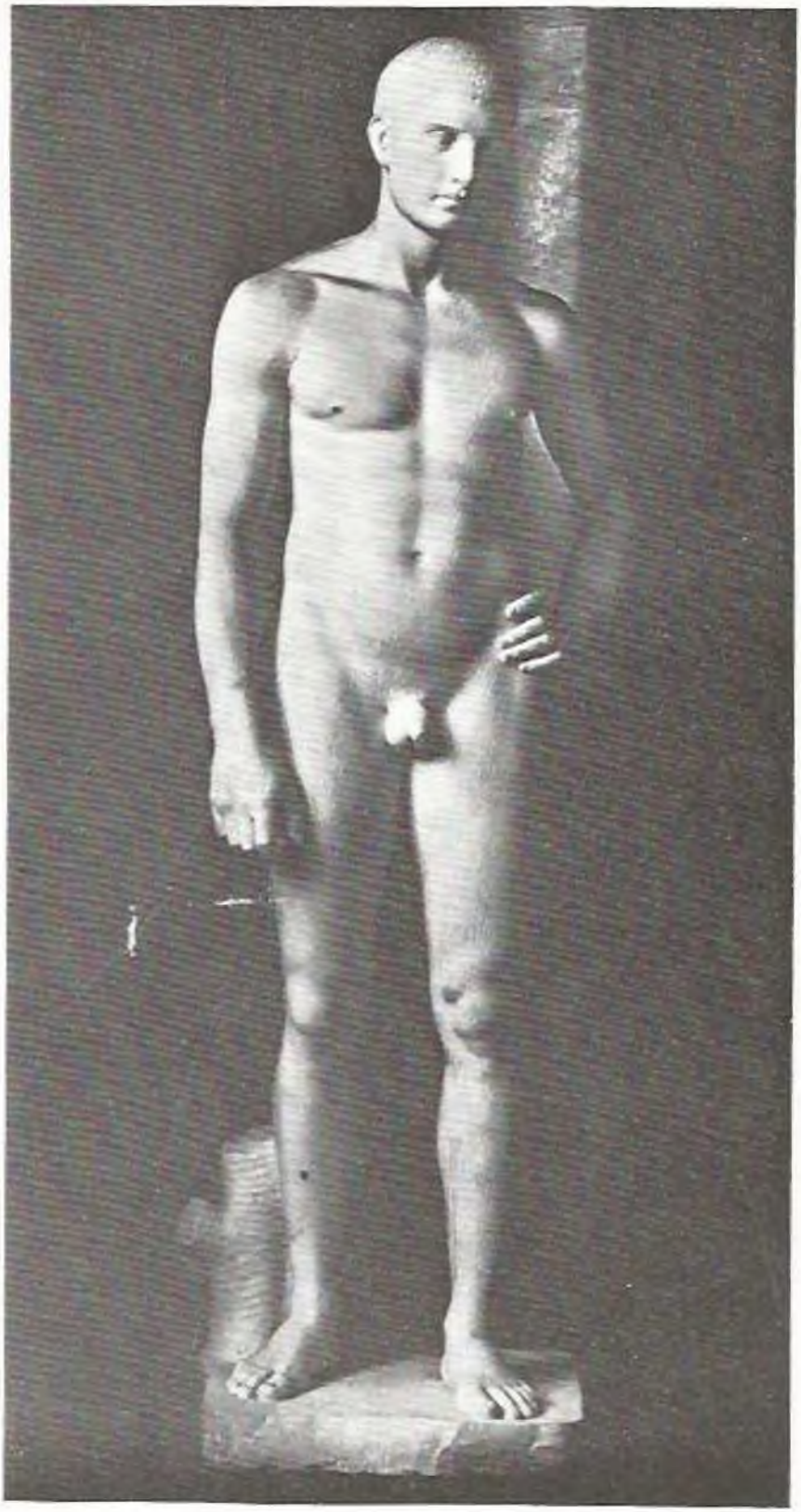
Su instinto nunca le falló, pero ¿hasta dónde llegaban sus conocimientos? El nivel de vida de su familia era sumamente bajo, y nula su educación en ella. En el colegio fue un absoluto fracaso, y cuando salió de él carecía virtualmente de educación. Nunca aprendió a escribir correctamente, como tampoco fue nunca capaz de hablar con coherencia. Durante muchos años se ganó la vida modestamente como un simple cantero, y hasta que no tuvo treinta y bastantes años no empezó a subir su reputación. Los conocimientos que después acumuló fueron fragmentarios y asistemáticos, y aunque siempre hallamos en ellas destellos de gran inteligencia y extraordinaria penetración, muchas de sus opiniones sobre cuestiones no directamente relacionadas con su propio trabajo nos sonarían hoy, de escucharlas grabadas en una cinta magnetofónica, a simples vulgaridades. Lo que le salvaba era estar rodeado de un aura de inmensa efectividad; y para las mujeres era sencillamente irresistible. No crean que estas consideraciones son ajenas al tema que me ocupa; al contrario, ya lo verán. Sólo muy raramente nos encontramos con una voz que disiente de la general capitulación ante su grandeza. Alguien que le conoció bien fue el escultor Antoine Bourdelle (1861-1929), que trabajó durante catorce años, de 1893 a 1907, como ayudante suyo. Bourdelle, que dejó al maestro a la edad de 46 años, cuando ya era por su cuenta una figura de importancia en el mundo artístico de París, dijo de él: «Hablaba mucho y bien, pero era un ignorante»... Y no hay razón alguna para que desconfiemos de Bourdelle. No puede negarse, de hecho, la ignorancia de Rodin cuando nos ponemos a examinar uno de los puntos centrales de su credo artístico: Miguel Angel.

Pero antes de extendernos sobre esta cuestión debemos hacer algunas consideraciones acerca de la actitud de Rodin ante el mármol. Rodin es el gran modelador en la historia de la escultura. Pensaba el barro, sentía el barro y manejaba el barro, como hemos visto, con increíble destreza y dedicación, pero la piedra apenas la trabajaba. En su estudio se utilizaba ampliamente el método de puntos, y Rodin parecía a veces prestar a ello tan poca atención que llegaba a permitir que

salieran del estudio figuras con la superficie cubierta de agujeros de trépano, restos del proceso de punteado. En *El beso* de la Tate, que es una réplica exacta, realizada entre 1901 y 1904, del grupo de 1886, apreciarán fácilmente ustedes, por toda la superficie de la obra, una serie de puntos, y, lo que es aún peor, verán cómo el ayudante que trepanó los puntos cometió un error en la espalda del joven (véase la figura 161), pues en uno de los agujeros penetró en el mármol una pulgada de más. Y ahí sigue el pequeño cráter, perfectamente visible: nadie intentó rellenarlo o arreglarlo de alguna manera. La mayor parte de la ejecución de las obras de Rodin se dejaba para los ayudantes, entre los que había buenos artistas, como Charles Despiau (1874–1946), que trabajó para él de 1907 a 1914. Tras la muerte del maestro, Bourdelle afirmó haber realizado, él personalmente, un buen número de Rodines. Y Madame Bourdelle dijo en 1931 al marchante René Gimpel que Rodin jamás tocaba el mármol. Al momento Gimpel llamó por teléfono a Mademoiselle Cladel —a quien, como partidaria absoluta de Rodin, no podemos considerar objetiva en este asunto— y le preguntó si era cierto lo que había afirmado Madame Bourdelle. Mademoiselle Cladel, que había sido durante muchos años amiga íntima de Rodin, contestó: «No les hacía todo, pero... les dejaba la huella de su genio. Sus discípulos trabajaban hasta donde sabían... él [Rodin] guiaba la voluntad del discípulo y la elevaba a la altura de su propia idea...» La cuestión está, pues, bastante clara. Pero enfoquemos ahora desde otro ángulo este importante asunto.

En 1918, un año después de la muerte de Rodin, Adolf von Hildebrand escribió un artículo sobre él, artículo que no vio la publicación en su época y que era la contestación a otro de Wölfflin en el que éste se había referido a cómo Hildebrand rechazaba a Rodin. Hildebrand creyó que tenía que corregir en cierta medida esa impresión, pues sentía una enorme admiración por el vigor y la fuerza de la obra de Rodin, de la que pensaba que era como un fenómeno de la naturaleza. Su crítica debía mirarse, por ello, como si fuera dirigida a un hecho natural. Aseguraba Hildebrand que si solamente tuviéramos fragmentos de las figuras de Rodin, tendríamos que admitir que no había habido nada igual desde los días de los griegos o de Miguel Angel. Pero que si observamos una obra entera como es el monumento a Victor Hugo nos choca extraordinariamente la insondable ignorancia de cómo se compone una verdadera unidad, así como la casi total ausencia de cualquier sentido de la arquitectura (de la estructura) y de refinamiento artístico en general.

Pero ¿cómo son posibles tales contrastes? Hildebrand responde



166. Hildebrand: *Joven*. 1883–1884.

a su propia pregunta diciendo que Rodin, pese a la notable vitalidad y sentido del desarrollo orgánico que hay en su obra, simulaba un procedimiento de trabajo que en realidad nunca había tenido lugar. Según Hildebrand, cualquier profesional advertiría inmediatamente que Rodin no trabajaba nunca la piedra directamente. Interpretando de forma incorrecta el carácter y la necesidad de las zonas inacabadas en la obra de Miguel Angel, Rodin las imitaba para lograr efectos puramente visuales. Es decir, las zonas aparentemente inacabadas de sus obras no pueden ser nunca, como lo son en el caso de Miguel Angel, el resultado de un proceso de talla directa. Hildebrand remacha este argumento a lo largo de varias páginas y termina con la no poco divertida afirmación de que Rodin hacía, con mucha ingenuidad, lo mismo que los demás escultores de su época, pero que su engaño era más valiente que el de ellos.

Hildebrand tenía razón, y sabía muy bien de qué estaba hablando. Por lo pronto estaba más en lo cierto que Henry Moore cuando éste, en una entrevista publicada en el excelente catálogo de la reciente Exposición Rodin del Arts Council, decía: «Creo que Rodin es el único artista que ha entendido a la perfección a Miguel Angel desde que éste murió.» No deja de ser raro que Moore, un tallista nato, anduviera tan descaminado como para hacer tal afirmación. Sí que suscribimos, sin embargo, la opinión de Moore cuando dice que Miguel Angel fue, «sin duda alguna, la influencia más importante» de las que tuviera Rodin.

Tanto Rodin como Hildebrand miraron a Miguel Angel con profunda admiración. Rodin veneraba el genio del italiano y su titánica ejecución. Se creía a sí mismo un digno sucesor del gran maestro, y le imitó con tanta inteligencia y fortuna que podrían tomarse por realidades lo que de hecho no son más que sensaciones impresionistas, cosa que podría ocurrirles incluso a los considerados buenos conocedores. La lección que Hildebrand aprendió de Miguel Angel es totalmente distinta, pues no sólo intentó resucitar el método «tipo relieve» del maestro italiano, también abogó enfáticamente por un regreso al método renacentista y artesanal de la talla directa. Fue él el primero en dar el desafiante grito de guerra de «¡Vuelta a la piedra!». Pero cuando vemos una de sus principales obras como es el *Joven* de mármol y tamaño natural (figura 166), hoy en Berlín y fechado en 1883-1884, nuestra decepción no tiene límites, pues jamás se nos ocurriría pensar en Miguel Angel ante esa frialdad de intención clasicista. Nos encontramos así ante la paradójica situación de que el escultor que no supo interpretar a Miguel Angel fue capaz sin embargo de captar en gran medida su pasión creativa, mientras que el que verdaderamente sabía

qué era lo que Miguel Angel perseguía realizó unas obras alejadas de él por una distancia insalvable.

Pero el fenómeno Hildebrand es demasiado importante como para tratarlo tan brevemente. Su padre, liberal y profesor de economía en la Universidad de Marburgo, intervino activamente en la revolución de 1848 y se vio obligado a huir a Suiza, donde finalmente la familia se estableció en Berna. Adolf von Hildebrand se crió allí en un ambiente muy intelectual, aunque sin nada que ver con las artes creativas. Su decisión de hacerse artista no fue una decisión tomada a la ligera. El hecho es que a los veinte años, en 1867, marchó a Roma con ciertos conocimientos de las técnicas de pintar y esculpir. En Roma conoció a dos personas que tuvieron una importante influencia formativa, sobre su futuro e incluso en la obra de que ahora tratamos principalmente, *El problema de la forma*. Se trata del pintor alemán Hans von Marées, diez años mayor que él, y del filósofo y crítico de arte Conrad Fiedler (1841-1895), uniendo en seguida a los tres una estrecha amistad. Marées fue el gran rejuvenecedor de la pintura alemana en el siglo XIX; tenía opiniones muy decididas sobre el arte y la creación artística, pero, pese a que según todas las referencias hablaba con una tremenda eficacia, no dejó nada escrito. Su ascendiente sobre Hildebrand debió ser muy considerable. En cuanto a la influencia de Fiedler, se puede seguir mejor su pista, pues Fiedler escribió entre más o menos 1870 y 1890 una serie de importantes obras sobre arte, títulos que hoy se cuentan entre los incunables de la moderna historia del arte. El estudio de Kant y Schopenhauer y de la psicología de la percepción llevó a Fiedler a separar el mundo de la cognición artística del mundo fortuito de la naturaleza que nos rodea, poniendo así las bases de una teoría de la visión artística pura. Hildebrand continuó allí donde se había parado Fiedler e intentó crear una fenomenología de la forma. Es interesante señalar que *El problema de la forma* fue ideado primero, en 1888-1889, como una larga necrológica en honor de Marées y que Hildebrand sometió a la opinión de Fiedler varios borradores. Pero en 1893, cuando se publicó su primera edición, *El problema de la forma* era ya un libro que no tenía nada que ver con Marées.

Hildebrand empieza por diferenciar dos formas de visión: la visión desde lejos y la visión desde un punto cercano. La visión desde lejos es el lenguaje del arte, pues en ella se tiene una impresión simultánea de un todo. La visión desde cerca no ofrece nada más que partes de cosas, por lo que para percibir éstas tenemos que mover la vista en un proceso de pasos sucesivos. Completa luego esta apreciación de las dos formas de visión diferenciando entre lo que él llama «forma

real» y «forma perceptual». La forma real es la forma que tiene una cosa independientemente de su apariencia cambiante, mientras que la forma perceptual es la que depende de muchos aspectos variables, como el color, la luz, el entorno y los distintos puntos de vista. El cometido del artista es la forma perceptual.

De aquí pasa Hildebrand a tratar del concepto de espacio y de su expresión visual, concluyendo que unos objetos situados en diferentes puntos del espacio se percibirán con gran facilidad si están colocados en diferentes planos claramente separables. Esta idea nos lleva a una de las premisas decisivas de su teoría: para ordenar el mundo tridimensional que nos rodea, el artista tiene que organizarlo en una serie de estratos o planos imaginarios de igual espesor. Según Hildebrand, esta concepción del relieve en términos de planos es la única forma artística de ordenar tridimensionalmente las cosas. ¡No podíamos estar más lejos de las ideas de Rodin («no percibas nunca las formas en el plano»)!

Aplicando todo esto a la escultura y a sus sistemas de trabajo, sostiene que, sin duda alguna, la escultura procede del dibujo, que llevó primero al relieve mediante la talla de los contornos. La escultura, pues, se originó en imágenes sobre el plano. Y el método de trabajo del escultor ha de repetir de nuevo esas fases: debe hacerse un dibujo en la superficie plana del bloque; después hay que quitar una capa de piedra tras otra del plano frontal, según el método de la cubeta de agua de Miguel Angel. Antes de pasar a la capa siguiente han de terminarse todos los elementos que pertenecen al mismo plano. La pared posterior del bloque debe dejarse intacta el mayor tiempo posible con el fin de mantener una visión unificada, y en cualquier caso todo alejamiento de esta lenta liberación de la figura, capa tras capa, lleva a la confusión. De este modo, Hildebrand refuerza el método de trabajo de Miguel Angel con una filosofía general de la percepción y de la forma. Y como era casi de esperar acaba contrastando tallado y modelado. La técnica del modelado requiere un armazón y la disposición del barro a su alrededor. A diferencia de lo que ocurre en la talla de la piedra, esto significa la negación de la posición fija del artista. No se puede, por lo tanto, ascender a un orden artístico o a una concepción espacial que no sea inherente a los objetos naturales. Aunque no niega el valor que el modelado tiene para el estudio de la naturaleza, sostiene que con él no se puede conseguir una imagen conceptual unificada —cuya ausencia, recuerden, era una de las principales cosas que le criticaba a Rodin. Bien, hasta ahora no entendíamos totalmente el carácter de su actitud crítica: según él Rodin nunca pudo haber llegado, mediante el modelado

y a través de un engañoso proceso de trabajo de la piedra, a una ejecución unificada.

Ya me he referido antes al entusiasmo con que fue acogido el libro de Hildebrand. Quiero ahora añadir que Wölfflin, apóstol de la visión pura y de la autonomía de la historia del arte, exclamaba en el prefacio a su *Arte clásico* (1898): «El libro de Hildebrand es como una vivificante lluvia sobre una tierra abrasada. Al fin una nueva forma de enfrentarse al arte, un método... que nos lleva al fondo de las cosas.» Los historiadores del arte pertenecientes a la generación anterior, dados a hacer una historia cultural, se sintieron molestos. Carl Justi, gran hombre y autor, entre otras muchas obras, de una en dos volúmenes sobre Miguel Angel, habló de «la hipnosis colectiva de estudiosos, escultores, arqueólogos y filósofos» que había causado Hildebrand con su idea de los planos: «la escultura plana, que suena a algo así como hierro de madera», decía Justi. Cito todo esto porque me da la impresión de que sólo con el breve resumen que hice de su contenido es difícil que se hagan una idea de la coherencia lógica, la originalidad y la vitalidad de este libro. Pues está históricamente demostrado que, directa o indirectamente, los escultores del siglo XX deben muchísimo a Hildebrand.

Ninguno de los escultores importantes de la primera mitad del siglo XX ha podido evitar el reaccionar a la obra de Rodin y a los principios formulados por Hildebrand. Pueden estar seguros de que si un escultor de esa época ignoraba estos problemas es que no tenía relación alguna con los acontecimientos decisivos de su tiempo, cosa que por otra parte se advierte necesariamente en su obra. Voy a darles un ejemplo. Sargeant Jagger, el escultor del enorme pero lamentable monumento a los caídos de Hyde Park Corner, publicó en 1933 un libro titulado *Modelling and Sculpture in the Making (Modelado y escultura en la práctica)*. Se habla en él mucho de modelos en la práctica, pero nada, ni una sola palabra, de escultura en la práctica. El libro termina ocupándose del «acabado» de la superficie del modelo grande, lo cual depende, en palabras del autor, «del material duradero en el que finalmente se va a ver reproducida nuestra estatua». Dar por sentado en 1933 que esculpir no es el cometido del escultor, sino sólo una operación meramente mecánica, técnica, suena casi a delito.

Todos los que importaban, por el contrario, tomaron partido. Gracias a Rodin y a Hildebrand, la vieja diferencia entre modelado y tallado se vive de nuevo intensamente. Y quizá nadie lo ha expresado con tanta claridad como Eric Gill en su ensayo publicado en 1918: «Voy a dar por supuesto» —escribía— «que el término escultura es

el nombre que se da al oficio y al arte por los que se hacen cosas a partir de un material sólido, sea en relieve o en bulto redondo. No voy a usarlo como referido al oficio y al arte del modelado»... Luego sigue diciendo que las cosas que se modelan en barro no son generalmente aptas para ser talladas en piedra, y concluye: «El modelado... es un proceso de adición, mientras que el tallado lo es de sustracción.» Las palabras y el espíritu de esta frase pertenecen a Miguel Angel. Y dudo que hubieran sido posibles sin Hildebrand de por medio.

167. Brancusi: *El beso*. 1908.

Capítulo 12

El siglo XX

Ya apunté antes que los escultores de principios del siglo XX tomaron de nuevo conciencia de la dicotomía entre tallado y modelado, citando como prólogo a un ulterior estudio del tema una decidida afirmación que Eric Gill hacía en un ensayo de 1918. Es bien sabida la importancia de Gill como renovador de la tipografía clásica. Su obra escultórica, sin embargo, apenas se recuerda hoy. Pese a ello hay en su vida de escultor algunos episodios que en el contexto de estas conferencias tienen un particular interés.

El conde alemán Harry Kessler, amigo y mecenas de Gill, pensó que éste se beneficiaría de trabajar durante un tiempo a las órdenes de Maillol, en París. Pero Maillol, perteneciente a una generación anterior —era veinte años mayor que Gill, 1861-1944—, era un modelador, y se servía de tallistas para que trasladaran sus modelos a la piedra mediante máquinas de sacar puntos. A Gill, por el contrario, lo único que le interesaba era la talla directa en piedra. Viajó pues a París para iniciar su aprendizaje con Maillol en el año 1910, a la edad de veintiocho años, pero a la mitad de su primera noche allí, movido por un impulso repentino, echó a correr hacia la estación de Saint-Lazare y regresó a Londres. Gill explicó a Kessler su extraño comportamiento en una carta de disculpa, en la que decía: «Lo que yo necesito aprender es todo lo referente a los útiles y a sus usos, al cincel y al martillo y a lo que con ellos se puede hacer. Y eso no lo puedo aprender de Maillol. Sería para mí infinitamente mejor que me colocara por mi cuenta de aprendiz con el más diestro y más ordinario de los canteros que realizan obras monumentales y aprendiera a cortar del mármol blanco estúpidas figuras de ángeles...» Es éste un episodio harto interesante. No hay duda de que entre los artistas de la generación más joven se estaba propagando la fiebre del tallado.

Quiero presentarles ahora a un escultor italiano, Adolfo Wildt, que estuvo bastante en boga en el período de entreguerras. Tampoco ahora voy a mostrar ninguna de sus obras, pues me limitaré a citar algo de su librito *L'arte del marmo (El arte del mármol)*, que apareció en 1922 y que es una de las exposiciones más concisas y características de ese período.

Wildt sostiene que el modelador ha de soportar dos metamorfosis diferentes. Primero, si solamente hace la terracota y quiere que su modelo sea realizado después en mármol, el concepto que él expresó en un material blando, grasiento y de color oscuro será trasladado, por el hombre encargado de hacer el vaciado en yeso, a un material duro, blanco y opaco, es decir, se modificarán todas las relaciones de luz y sombra, modificándose también, implícitamente, tanto el efecto espacial de la obra como el aura específica de espiritualidad que toda estatua crea a su alrededor. La segunda transformación tiene lugar cuando un técnico traslada al mármol el vaciado en yeso. Todas las formas se trasladan entonces mecánicamente —y brutalmente, añadiría yo— a un material animado, vibrante y magnífico, a un material que absorbe luz, de tal manera que de nuevo todos los valores de la obra se modifican completamente.

Contrasta después los métodos de trabajo de Miguel Angel y Canova, atribuyendo al uso del sistema de puntos la «invencible atmósfera de frialdad que se desprende de las obras de Canova». Wildt llega a la conclusión de que un escultor que no sabe tallar es como un pintor que no sabe pintar. Hasta aquí muy bien, pero ahora llegamos al punto en que Wildt hace una recomendación de su propio método. Explica ahí que una estatua debe trabajarse por igual desde todos los lados, y que no debe ir ninguna parte de ella más adelantada que las demás. Esto, como ven, difiere totalmente del sistema seguido por Miguel Angel y por los escultores renacentistas en general. Es, de hecho, una vuelta a los métodos de tallado primitivos o arcaicos: recordarán que la estatua griega inacabada del siglo VI antes de Cristo que vimos en la primera conferencia (véase la figura 6, página 22) había sido trabajada de esta misma forma. Al principio nos quedamos más que sorprendidos de encontrar, en un libro del siglo XX, una recomendación así. Pero después, al pensarlo un poco más, nos damos cuenta de que, sin embargo, hay una cierta lógica en ella. Pues hay que tener en cuenta que Wildt y sus contemporáneos no eran sólo herederos del mensaje de Hildebrand, del apóstol de la talla directa, sino también del legado de Rodin, el genio desmedido del siglo XIX, el gigante cuya presencia no se limita a los umbrales del siglo XX sino que se extiende después hacia nosotros; y Rodin se sirvió de

sistemas mecánicos. Y aunque los escultores de la nueva generación no necesitaban para nada su método de trabajo, no pudieron evitar que sus ideas produjeran en ellos una fuerte impresión. Y así para ellos, como para Rodin, la escultura tenía que ver con una masa que irradiaba en todas las direcciones.

Tomemos por ejemplo al rusoamericano Alexander Archipenko (1887–1964). Llegó a París en 1908, en unos momentos en que, como él mismo decía, Rodin estaba *à la mode*. Archipenko odiaba al viejo maestro: sus obras le recordaban un mozo de pan masticado y escupido sobre una base. La obra de Archipenko estaba totalmente alejada de cualquier hábito realista, pero aun así este escultor realizó, en los años veinte y treinta, una serie de obras que poseían un número infinito de vistas igualmente válidas, lo cual nos muestra, inesperadamente, la afinidad profundamente arraigada que le unía a Rodin.

El rumano Constantin Brancusi (1876–1957), que se estableció en París en 1904, mostraba hacia Rodin una actitud ambivalente. Añadiré inmediatamente que lo mismo puede decirse de Jacques Lipchitz (1891–1973), más joven que Brancusi, que llegó a París procedente de Lituania en 1909 y que después vivió en Nueva York y en Italia. Rodin intentó atraer a su estudio a Brancusi, pero el joven escultor se negó a ello. «No se puede crecer a la sombra de los grandes árboles», decía. Pero en el fondo le rechazaba por algo más profundo, y es que Brancusi era un artista totalmente entregado a la talla: «La talla directa es el verdadero camino para llegar a la escultura», exclamaba. El peso moral de su convicción y la decisión con que siguió el camino de lo que debía hacerse le convierten en uno de los grandes pilares de la edad heroica de la escultura moderna. Henry Moore señalaba en uno de sus escritos que «a partir del gótico, la escultura europea se ha venido cubriendo de musgos y de hierbajos, de toda clase de excrecencias que llegaban a ocultar totalmente la forma... la misión especial de Brancusi ha consistido en desembarazarla de todo ese exceso y en hacernos de nuevo conscientes de la forma».

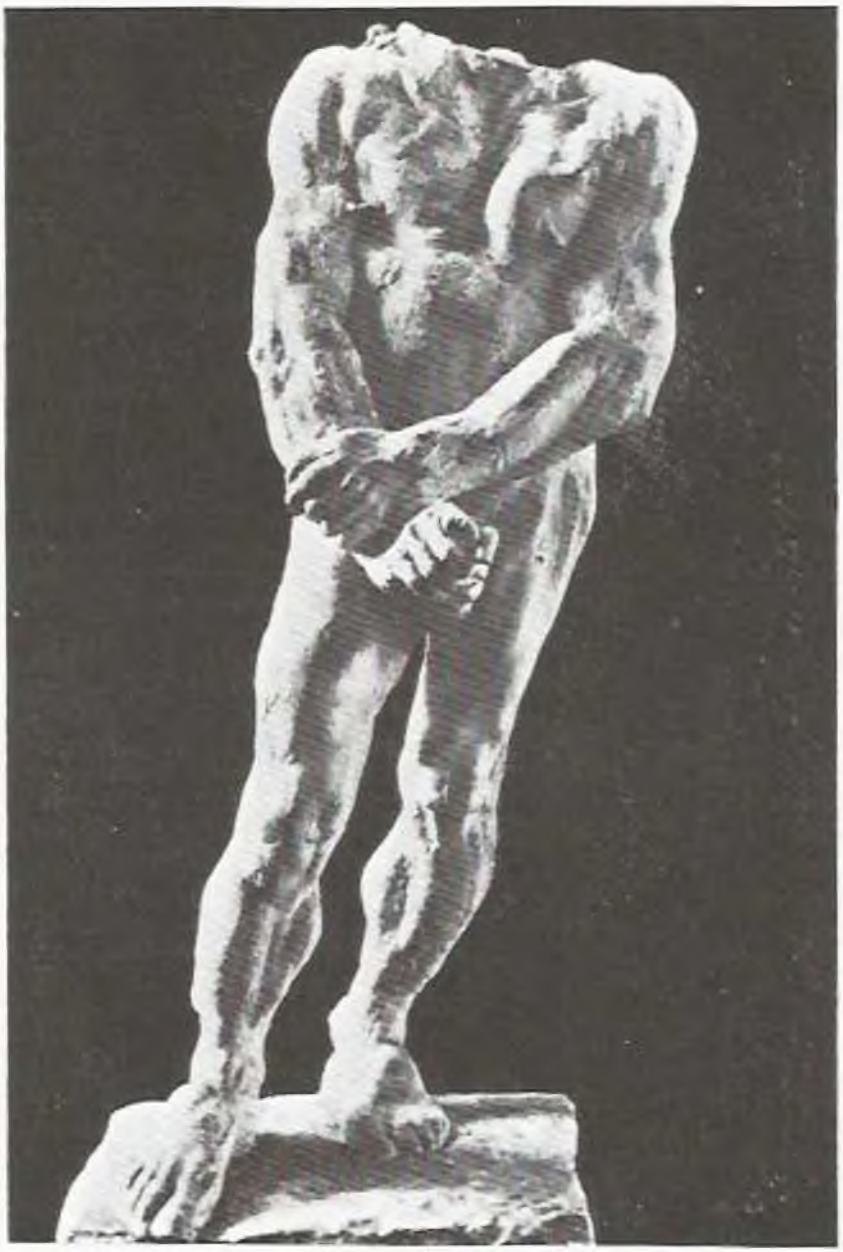
Poco después de abandonar la entonces prevalente imitación de la naturaleza, Brancusi talló en piedra *El beso* (figura 167), hoy en el Museum of Art de Filadelfia, que es probablemente una respuesta deliberada a la obra homónima de Rodin. Esto ocurría en 1908. Solamente están grabadas en el bloque rectangular unas indicaciones mínimas de las dos figuras truncadas —pues no aparece la parte inferior de las piernas. No se modifica la masa cúbica de la piedra, pese a lo cual el tema queda expresado de forma inconfundible. Es evidente que al tallar esta obra Brancusi tenía en mente el procedimiento de los escultores arcaicos. Su *Pájaro* (figura 168), tallado en mármol

en 1912 y hoy también en Filadelfia, es en gran medida el resultado de una serie de procesos abrasivos. El artista dio vueltas y vueltas alrededor de la forma hasta conseguir una superficie pulimentada tan bien lograda y perfecta que el espectador siente un intenso deseo de saborear este volumen en un circuito ininterrumpido, y ni el más mínimo problema le impide disfrutar así de esta forma.

Espero que no me consideren ahora poco serio por yuxtaponer al *Pájaro* de Brancusi el primer estudio de desnudo, en barro, para el *Balzac* de Rodin (figura 169). Aunque ninguna persona en su sano juicio intentaría relacionar estas dos obras, hay sin embargo, en ellas un deseo similar de conseguir una forma que posea un número infinito de perfiles, es decir, una forma que irradie desde su propio interior. Mucho después, Brancusi caía en la cuenta de lo mucho que le debía a Rodin y escribía (1928): «Sin los hallazgos de Rodin, mi obra no hubiera sido posible.» Por inverosímil que pueda parecer, el *Pájaro* de Brancusi está en deuda directa con Rodin. El *Pájaro* es un fragmento: no tiene patas y, lo que es más significativo, tampoco tiene cabeza. Quien descubrió que la parte puede valer por el todo fue Rodin, y Brancusi y cientos de escultores más aceptaron esta premisa. A diferencia de Miguel Angel, cuyas obras inacabadas eran eso, obras inacabadas, Rodin realizaba obras que, siendo ya productos terminados, eran figuras parciales. Ello requería una forma nueva —moderna, podríamos decir— de autoanálisis e introspección, pues el artista tenía que hacerse con un sofisticado control del acto creativo.

Pasemos ahora de Brancusi a un maestro más joven que él, Henry Moore —nacido en 1898. Algunas de sus opiniones podrían pasar por pertenecientes a Rodin; por ejemplo cuando escribe: «El escultor visualiza mentalmente una forma compleja a partir de *todo lo que es su propio contorno*. Cuando mira a un lado sabe cómo es el lado opuesto, indentificándose con el centro de gravedad de la obra, con su masa, con su peso...» Ahora bien, Moore es un tallista, un tallista tan decidido, diríamos, como el mismo Brancusi. De las propias palabras de Moore se deduce que está intentando cumplir los objetivos escultóricos últimos de Rodin, y que lo está haciendo mediante el método artesanal de tallar la piedra directamente —en lo cual está siguiendo, sin saberlo, los pasos de Hildebrand. El procedimiento artesanal y renacentista de éste, sin embargo, le llevaba, como recordarán, a realizar figuras de una única vista principal. Pero como lo que interesa a Brancusi, a Moore y a muchos otros de sus iguales del siglo XX es la «verdad cúbica», para emplear la frase de Rodin, una verdad cúbica que el espectador sólo descubre a través de una

168. Brancusi: *El pájaro*. 1912.



169. Rodin: Modelo de terracota para el *Balzac*. H. 1891-1892.

multiplicidad de puntos de vista, entonces no podía emplearse el método de talla del Renacimiento.

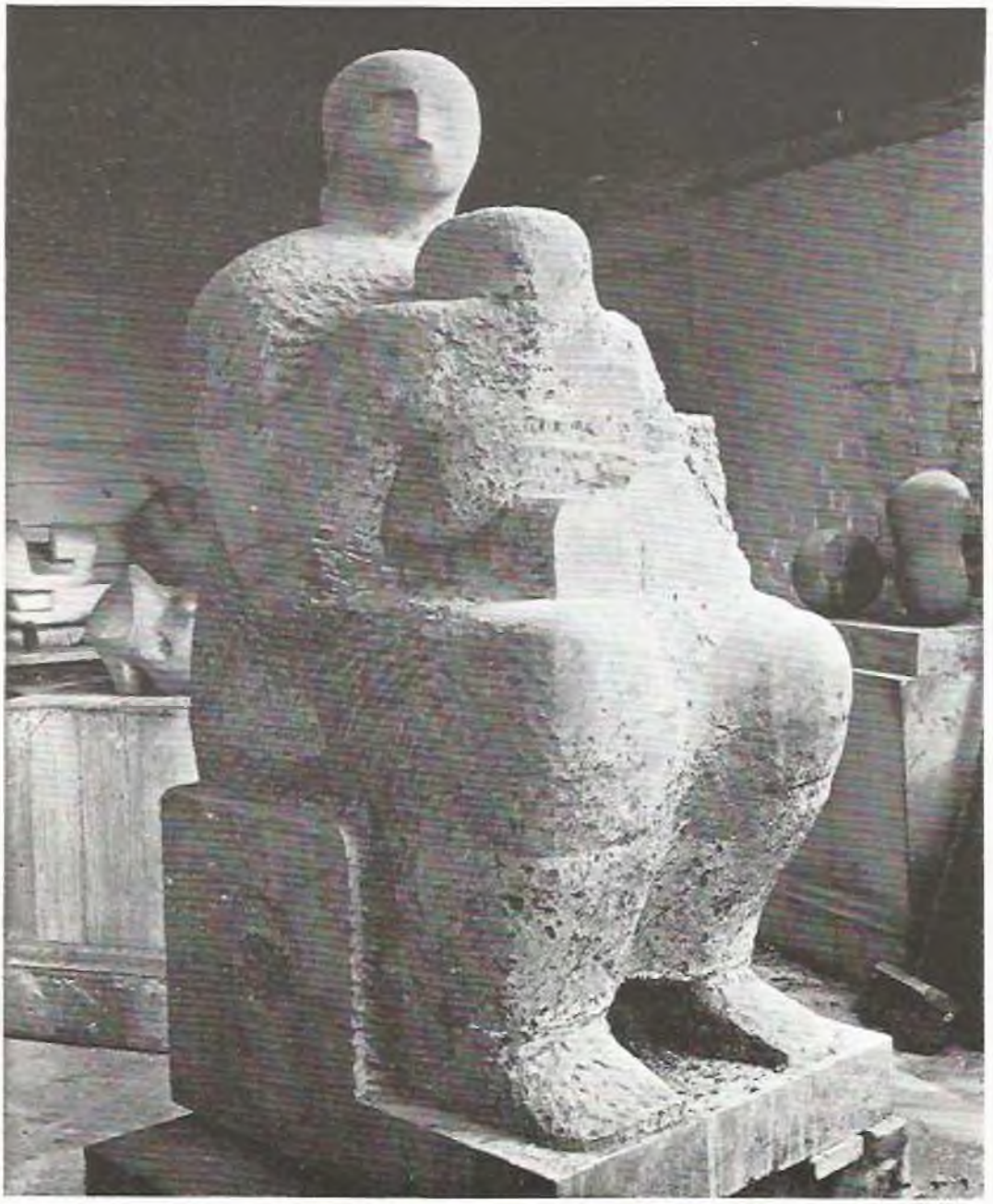
Ya hemos visto a Brancusi utilizar en 1912 el procedimiento que diez años más tarde Wildt recomienda en su libro. Es un hecho indudable que si un tallista —no un modelador— quiere crear una forma «visualizada a partir de todo lo que es su contorno» entonces ha de trabajar esa forma dando vueltas y vueltas alrededor de ella,

en un proceso lento y laborioso en el que es posible que los abrasivos jueguen un importante papel. Es más, ha de pensar en formas grandes, sólidas y sencillas, pues ni antes se pudo ni ahora se podría tallar directamente en la piedra obras como el *Rapto de las sabinas* o el *Beso* de Rodin.

En las figuras 170 (a, b, c) se pueden apreciar tres estadios distintos del proceso de creación de la *Virgen con el Niño* que Moore realizó para la Iglesia de San Mateo de Northampton, terminada en 1944. Esta obra ejemplifica perfectamente lo que acabo de decir. Alejándose del sistema tipo relieve de Miguel Angel y aproximándose más bien al modo de trabajar del artesano arcaico, Moore fue completando una etapa tras otra, siempre dando la vuelta completa alrededor de la masa de piedra, exactamente según el método descrito por Wildt.

El genuino entusiasmo de los escultores del siglo XX por las obras de las llamadas primeras civilizaciones o civilizaciones primitivas, con sus formas sencillas y cúbicas, no era solamente una reacción contra la ya superexplotada ideología clásica, ni tampoco la nueva forma, grande y sólida como hemos visto en la obra de Moore, era solamente una reacción contra el impresionismo de Rodin; es preciso subrayar enérgicamente que ese nuevo modo de plantearse la escultura estaba firmemente enraizado en la tradición europea, y también que su irrupción se produjo cuando los tallistas genuinos reinterpretaron la doctrinas de Rodin, del modelador por excelencia.

170. (a, b, c) Henry Moore: Tres estadios del proceso de creación de la *Virgen con el Niño*, 1943-1944.



171. Wotruba: *Figura con los brazos en alto*. 1956-1957.

Dije antes que en los primeros años de este siglo estallaba una fiebre por la verdadera talla. Esta era para los escultores como una ablución, como un acto de purificación, una necesidad moral. Estudiar desde ese ángulo la situación, por lo tanto, no sólo merecería la pena, sería además correcto desde un punto de vista histórico. Pero aquí sólo puedo ya añadir algunas observaciones, a modo de miscelánea, con el fin de inculcarles hasta qué punto estaba generalizado entre los escultores de entonces el sentimiento, o mejor la convicción, de que cualquier renovación estaba ligada a la adopción de la talla directa.

Un pintor como Modigliani (1884–1920), que procedente de Livorno se estableció en París en 1906 y que fue también un escultor notable, declaró de forma perentoria: «La única manera de salvar la escultura es empezar a tallar de nuevo.» O tomemos si no de una generación más reciente al americano John Flannagan (1895–1942), que volvió al viejo concepto de la imagen contenida en la roca, o al todavía más joven Fritz Wotruba, austríaco nacido en 1907 que fue durante muchos años Director de la sección de escultura de la Academia de Viena. Wotruba trabaja con formas cúbicas organizadas de tal manera que sugieren la disposición de una postura clásica (figura 171) y que bien pueden considerarse como ilustraciones esquemáticas y modernas de las opiniones de Hildebrand. Fue él quien reacuñó enérgicamente la expresión renacentista de la figura potencialmente escondida en el bloque de mármol, con la frase siguiente: «El objeto de trabajar la piedra directamente es... forzar a la imagen a emerger de forma clara y sencilla.»

Quisiera ahora poner fin a esta relación con la voz de Barbara Hepworth, autora en 1952 de la declaración siguiente: «Me opongo radicalmente a la reciente tendencia a dejar de lado la labor de talla por anticuada o no contemporánea. El tallado es para mí un modo de enfoque necesario, una faceta de la idea total que siempre seguirá siendo válida.» Los tallistas del siglo XX coinciden en creer fervientemente en la necesidad de la talla, pero, aparte de eso, los mensajes que tienen que transmitir son muchos y diferentes, cosa que es obvia para cualquiera que conozca sólo superficialmente las obras escultóricas de las dos últimas generaciones de artistas. Ahora voy a mencionar algunos nombres más y a destacar algunos problemas, aunque antes de hacerlo creo que debo volver por un momento a Maillol (1861-1944), que era, como Rodin, un modelador. Y aun así siempre se le cita, con razón, como el antídoto contra Rodin más importante que hubo en Francia. Todo el mundo conoce sus estáticas figuras femeninas, monumentales y macizas, creadas con el espíritu de la Antigüedad clásica (figura 172).

Maillol se formó para pintor; empezó a esculpir, en plan autodidacta, en los primeros años de la década de 1890 y sin hacer caso de nadie siguió su propio camino. Su argumento era que, a diferencia de Rodin, no perseguía el carácter, sino la belleza, para la cual tenía sus propios criterios. También se oponía a Rodin en cuanto al método de trabajo. En vez de partir de una postura que le atraía en un modelo en movimiento, como hacía Rodin, Maillol empezaba por clarificar lo que su mente había concebido. Solamente le interesaba la estructura del cuerpo humano —del femenino principalmente—, su equilibrio, y no, como a Rodin, el movimiento y la fluidez de sus formas. La consecuencia de esto es —podríamos razonar— que el aspecto conceptual de su obra la acerca mucho a la de Hildebrand (no hablo de calidad, por supuesto) y que los principios de su arte

172. Maillol: *Las tres ninfas*, 1930-1938

173. Barlach: *El solitario*. 1911.

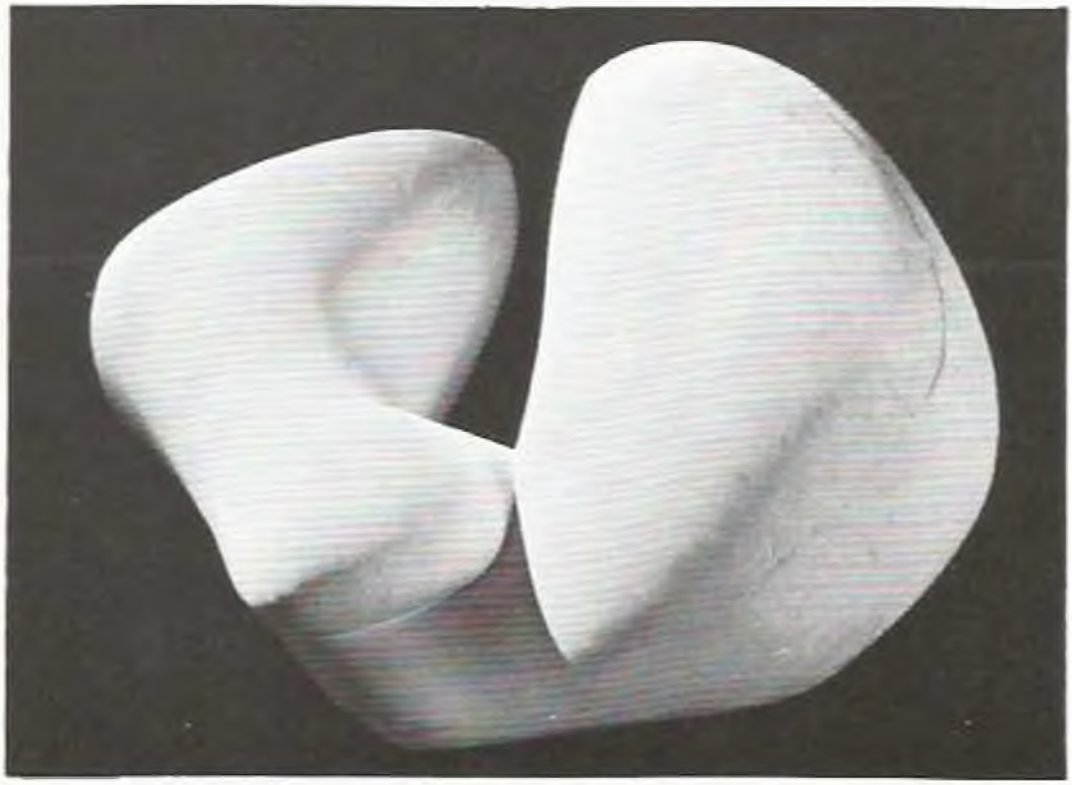
son más los de un tallista que los de un modelador. Y así se explica que Eric Gill, a pesar de su oposición a Maillol, pudiera escribir: «Creo que la visión de Maillol es en gran medida también la mía.»

El mayor en edad de ese pequeño grupo de tallistas que quiero mencionar es el magnífico Ernst Barlach (1870-1938), expresionista alemán de gran fuerza dramática. Barlach tallaba ante todo en madera (figura 173), pero algunas de sus obras —como el *Hombre enloquecido* de 1910 y *El fugitivo* de 1920— fueron vaciadas en bronce. Comparte con los tallistas genuinos de la época (que tallan la piedra) un infalible sentido de la forma plástica amplia y unificadora, de la silueta sencilla y de intensa eficacia, y hasta podría sostenerse que acepta el principio que formulara Hildebrand acerca del carácter de relieve que posee la escultura tridimensional.

A diferencia de Barlach, que permaneció fiel a su estilo y a su paisaje del norte de Alemania, su compatriota Hans Arp (1887-1966) se aclimató totalmente en París, se hizo francés y jugó un papel de considerable importancia en los cambios calidoscópicos —cubismo, dadaísmo, surrealismo— que el arte moderno experimentó en el período que le tocó vivir. Nos interesa aquí el hecho de que su primer interés por la obra tridimensional date de 1930. Veamos lo que él mismo dice de este momento de su trayectoria artística: «De repente... el cuerpo, la forma de perfección suprema... se hicieron para mí lo más importante. En 1930 regresé a la actividad que los alemanes llaman, de forma tan elocuente, *Hauerei*» (es decir, labrado: se refiere a la «talla directa»). Los primeros resultados fueron dos torsos: son formas bastante impresionantes, extraordinariamente simplificadas y de siluetas organizadas rítmicamente, formas que recuerdan mucho a Brancusi y en las que apenas hay cosas que no obedezcan a una influencia de éste. Arp sigue: tras los torsos vinieron las «concreciones». Siguiendo a James Thrall Soby, Arp llamaba concreciones a «los coágulos de la tierra y de los cuerpos celestes». Les presento aquí la *Concreción humana* (figura 174) de 1935, en yeso aunque repetida en piedra en 1949, que se halla en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Se trata de una forma libre que sugiere vagamente formas humanas. Pero incluso sin tener en cuenta tales reminiscencias, considerándola simplemente como una forma abstracta, como una evocación que obedece solamente a la ley del azar, esta obra posee una riqueza de valores escultóricos que la hace muy atractiva y que nos invita a contemplarla desde todos los ángulos.

Otra obra de esta serie es la llamada *Espectral humana lunar* (figura 175), en piedra caliza de color rosa, que ha sido considerada el torso más impresionate de Arp. Fue realizada en 1950 y hoy se halla

en el Museo de Río de Janeiro. Albert Elsen, que es en estos momentos el mejor experto en Rodin, cree que incluso pueden desentrañarse en esta obra unas relaciones con el maestro francés. Sea lo que sea, Elsen cuenta de conversaciones mantenidas con él que Arp admiraba a Rodin. A pesar de las diferencias profundas que separan a ambos, Elsen nos dice que, estando con él ante las *Puertas del Infierno* de Rodin, Arp destacó la belleza de muchos de los fragmentos de las puertas. Permítanme que cite las interesantes conclusiones de Elsen: «Hay en los torsos de Arp una exuberancia y una vitalidad casi comparables a las de Rodin. Verbalmente, y algunas veces mediante sus dibujos,

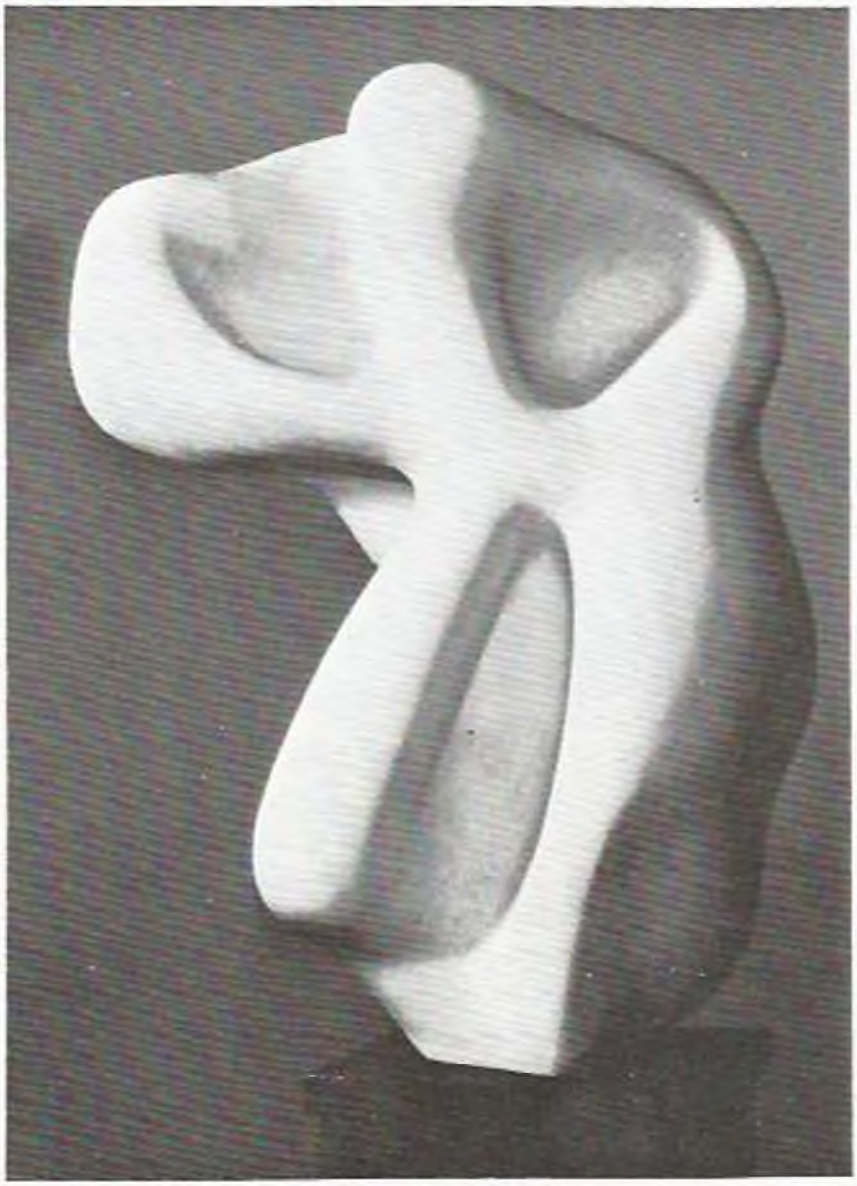


174. Jean Arp: *Contorsión humana*, 1935.

Rodin solía comparar sus modelos a nubes, flores, vasijas... Quedaba para Arp la misión de representar escultóricamente el espíritu de las metáforas de Rodin.» No voy a indagar si es cierta o no esta afirmación, en cierto modo tan poética. Pero no puede ponerse en duda que a Arp, el escultor entregado a la talla, el creador de formas poéticas abstractas, la obra de Rodin le produjo una honda impresión y ejerció sobre él una notable influencia.

No me sería difícil citar varios ejemplos de bien dotados y célebres

tallistas americanos en cuyo trabajo se dejó sentir la penetrante influencia de Brancusi, pero debo limitarme a mencionar a Sidney Geist, nacido en 1914 y autor también de la mejor monografía que hay sobre Brancusi (1968). Ha de ser interesante escucharle a él personalmente. Tenía diecinueve años cuando vio en Nueva York una gran exposición de Brancusi, y sostiene que, aunque admiró algunas de las obras allí expuestas, éstas no influyeron entonces en su actitud artística, «al menos no de una manera consciente. Brancusi estaba demasiado lejos de mí, era como una estrella que brillara en una galaxia



175. Jean Arp: *Espectral humana lunar*. 1950.

lejana. Tampoco había para mí forma alguna de acercarme a Rodin. Si Brancusi era el hielo, Rodin era el fuego. Mucho más próximos a mis preocupaciones de entonces estaban Lehmbruck y Nadelman. Aunque la obra que más admiración despertaba en mí era *Elevación*, aquella figura erguida de la primera época de Lachaise...». Es interesante advertir el hecho de que Gaston Lachaise (1882-1935), escultor francoamericano bien conocido de los visitantes del Museo de Arte Moderno de Nueva York, desarrollara un estilo fuertemente personal a base de, por así decirlo, suavizar a Rodin con Brancusi.

Pero ya es hora de que miremos qué es lo que hay en la otra cara de la moneda, pues sería un error creer que entre los escultores modernos no hay convencidos y resueltos modeladores. Pienso que el más elocuente de los partidarios del modelado es Epstein (1880-1959), así que voy a dejar que sea él mismo quien nos hable de la cuestión:

Hay evidentemente algo de romanticismo en la idea de la estatua prisionera del bloque de mármol, del hombre en lucha con la naturaleza... Según esta moderna opinión Rodin no figura ya en ninguna parte. Se le reconoce como modelador de talento, incluso genial, pero simplemente como modelador. Yo personalmente opino que toda esta discusión sobre modelado y tallado es completamente inútil y que además no viene al caso. Después de todo, lo que importa es el resultado. De las dos actividades, podría argumentarse con lógica, al menos así me lo parece a mí, que el modelado es la más genuinamente creativa, pues es crear algo de donde no hay nada... En el tallado, la idea de la forma que va a tener la obra viene muchas veces dada por la forma del bloque. Y de hecho la inspiración se ve en el tallado siempre modificada por el material, y no hay nunca una libertad completa, mientras que en el modelado el artista se ve completamente liberado de todo lo que no sean las dificultades técnicas del propio tema que ha elegido. La escultura, tal como yo la veo, no debe ser rígida. Debe palpitar como algo vivo, y la talla lleva muchas veces al artista a omitir la corriente y el pulso de la vida.

Epstein defiende además otras ideas que, aunque ya no nuevas para nosotros, merece la pena citar: «En la talla cada movimiento tiene carácter de definitivo. No se puede borrar y empezar de nuevo. Esta lucha con la materia impone al artista una tensión constante. Y así un fallo repentino, una pequeña equivocación, puede destrozar el trabajo de todo un año.» Para los tallistas genuinos, claro está, ahí residía el desafío que les mantenía en un constante y elevado estado de conciencia de lo que estaban haciendo. Epstein nos cuenta también que se dedicó a la escultura a causa de un gran deseo de «ver las cosas en bulto redondo, de estudiar la forma en sus distintos aspectos, desde diferentes ángulos...», punto éste al que vuelve varias veces.

Esta enérgica e inteligente defensa del modelado le sale a Epstein

176. Jacob Epstein: *Busto de Kramer*. 1921.

muy de dentro. El era, por encima de todo, modelador y descendía directamente de Rodin. E incluso tuvo el valor y el buen juicio de decir en 1942 que Rodin «había obligado a la escultura a ir por un camino por el que aún seguía o que había arrancado de su fecundo ejemplo». Sentía Epstein una admiración sin límites por Rodin, al que llamaba «el más grande maestro de los tiempos modernos».

En la superficie, imprecisamente modelada, de los retratos en busto (figura 176) de Epstein se aprecia aún la amasadura del barro o de la cera, algo que casi nunca intentaba esconder o eliminar —al contrario, ésa era para él la forma de lograr que la superficie de una obra «palpitara como algo vivo», citando sus propias palabras. Por ello

no debe sorprendernos que Epstein vaciara sus retratos en bronce, pues el vaciado en este metal hace que resalte toda la sutilidad del arte del modelador, de tal forma que la superficie de la obra exhibe para siempre el especial dibujo caligráfico que el artista, por así decirlo, ha escrito en el barro blando del modelo. Lo único que hace aquí Epstein es adherirse a una forma de realizar retratos que nosotros ya conocemos bien de Rodin y de muchos otros que en ello le siguieron.

Para los modeladores, especialmente para los que no eran escultores profesionales, el vaciado en bronce era lógicamente la única manera de preservar sus creaciones. Recuerden que el gran Daumier (1808-1879) empezó a modelar en barro antes de la mitad del siglo pasado y que adquirió en la manipulación de este material blando una libertad sin igual en su época. Y que cuando Degas murió, en 1917, había en su estudio unos ciento cincuenta modelos de cera y de barro. Muchos de ellos estaban agrietados o estropeados, y la mayoría de los que quedan se conserva ahora en un salón especialmente dedicado a ellos en la casa de Paul Mellon, en Upperville, Virginia. Solamente setenta y tres estaban en condiciones de ser vaciados, serie que se encuentra completa en algunas colecciones importantes. Estos bronces son milagros del arte del modelador, y es en ellos de nuevo la caligrafía del artista al moldear el material húmedo y pastoso lo que fascina al que los contempla y lo que el bronce ha conservado para la posteridad.

También el último Renoir se dedicó a la escultura: la Tate Gallery posee una de sus más magníficas obras escultóricas, la *Lavandera* arrodillada, de tamaño natural, que realizó en 1917 (figura 177). Por aquella época Renoir estaba ya tan paralizado por la artritis que, además del broncista, tuvo que emplear los servicios de un modelador italiano. A pesar de ello, estas obras llevan la marca inconfundible de su personalísimo estilo, e incluso los que sólo conocen de él sus pinturas pueden reconocerlas como suyas.

La lista de los pintores que precisaron del modelado como complemento de su obra pintada es larga. Gauguin y Braque trabajaron alguna que otra vez en este medio, y también Matisse, más interesado que los otros, pues se conservan de él unos setenta bronces. En el año 1900 hizo un breve aprendizaje con Bourdelle y de esa forma se expuso a la influencia de Rodin. Pero en el caso de Matisse no es tan fácil como en el de Renoir reconocer de forma espontánea una relación entre sus cuadros y sus esculturas. Lo que Matisse perseguía con la escultura se ve muy bien en su *Esclavo* (figura 178), de poco menos de un metro de altura, que fue modelado entre 1900 y 1903,

177. Renoir: *La lavandera*. 1917.

178. Matisse: *El esclavo*. 1900-1903.

aunque el vaciado no se hizo hasta 1908. La superficie tosca, temblorosa y vibrante, tratada a la manera de Rodin, revela al diestro modelador. No tiene brazos, de forma deliberada, para que se pueda apreciar mejor la aspereza del contorno. Esta figura sirve de ilustración a la sentencia de Matisse que dice: «Cuanto más pequeño es un fragmento de escultura, tanto más deben existir los elementos esenciales de la forma.» Además, como ya he apuntado antes, la amputación estaba de moda, debido de nuevo al ejemplo de Rodin. De hecho, el *Esclavo* de Matisse procede directamente de Rodin: parece una revisión del revolucionario *Caminante* del maestro francés, aquel torso que, sin cabeza ni brazos, avanzaba a resueltas zancadas.

Finalmente querría mencionar a por lo menos dos modeladores italianos: Umberto Boccioni (1882-1916), el célebre artista futurista, y Medardo Rosso. Boccioni fue el autor de los manifiestos de los pintores futuristas de 1910. Durante los años 1911 y 1912 se dedicó a la escultura, publicando el 11 de abril de 1912 su *Manifiesto técnico de la escultura futurista*. Su propia obra escultórica se expuso por vez primera en París en el verano de 1913, siendo probablemente el bronce titulado *Formas únicas de la continuidad en el espacio* (figura 179) la más característica de las obras que de él conservamos. Vamos a dejarle hablar a él: «Mi escultura no ofrece una serie de perfiles rígidos, de siluetas inmóviles. Cada perfil contiene en sí mismo una indicación para entender los demás... Me propongo hacer que el objeto viva en el medio ambiente que le rodea. El gran grito es: ¡fuera el pasado, desde Grecia hasta Rodin! Sustituyamos el yugo ignominioso de la tradición por una continuidad dinámica de las formas, por una extensión de la escultura hasta adentrarse en el espacio, acabando con la homogeneidad de los materiales», y cosas por el estilo.

Pero pensándolo con detenimiento, y mirando a sus resultados desde casi sesenta años de distancia, podemos ahora ver hasta qué punto Boccioni y sus amigos futuristas se hallaban ligados a un modo de expresión tradicional, pues la obra que describe es ni más ni menos que un ejercicio de modelador. No puede negarse a esta clase de obras un interés histórico —pues en ellas se reflejan los graves conflictos de una importante generación—, aunque ya no podamos compartir aquel entusiasmo de la vanguardia que precedió a la Primera Guerra Mundial.

El único escultor de la generación anterior a la suya que Boccioni aceptaba era Medardo Rosso (1858-1928) (figura 180), que fue, desde luego, un artista de primera categoría. Boccioni dijo de él que era «el único gran escultor moderno que ha intentado ensanchar el horizonte de la escultura al dar forma plástica a las influencias de un entorno

179. Umberto Boccioni: *Formas únicas de la continuidad en el espacio*. 1913.

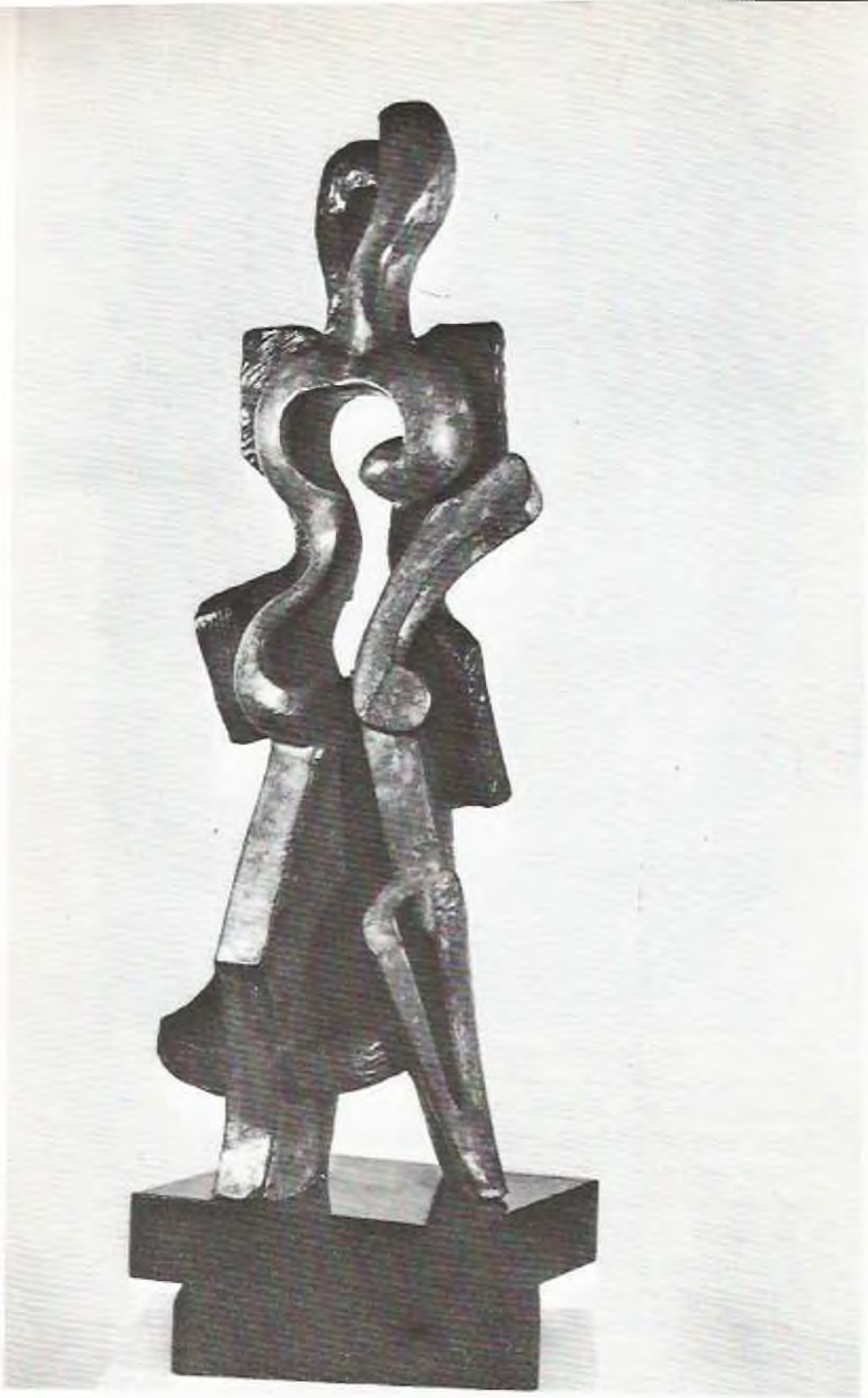
dado y a los invisibles lazos atmosféricos que las unen al tema de la obra». También Rosso empezó como pintor, y no se dedicó a la escultura hasta 1883. Su medio favorito era la cera, con la que creaba superficies temblorosas y palpitantes que parecían fundirse con el entorno. Sin duda estuvo influido por Rodin —de 1884 a 1886 estuvo en París—, influencia que también se observa en su preocupación impresionista por los juegos que sobre las formas hace la luz. Pero su obra es más fugaz, espectral y etérea que la de Rodin. Además, a diferencia de Rodin y de la mayoría de los modeladores, Rosso prefería un punto de vista único y un centro de atención principal. Su talento para las superficies refinadas y delicadas subsiste en la

180. Medardo Rosso: *Conversación en un jardín*. 1893.

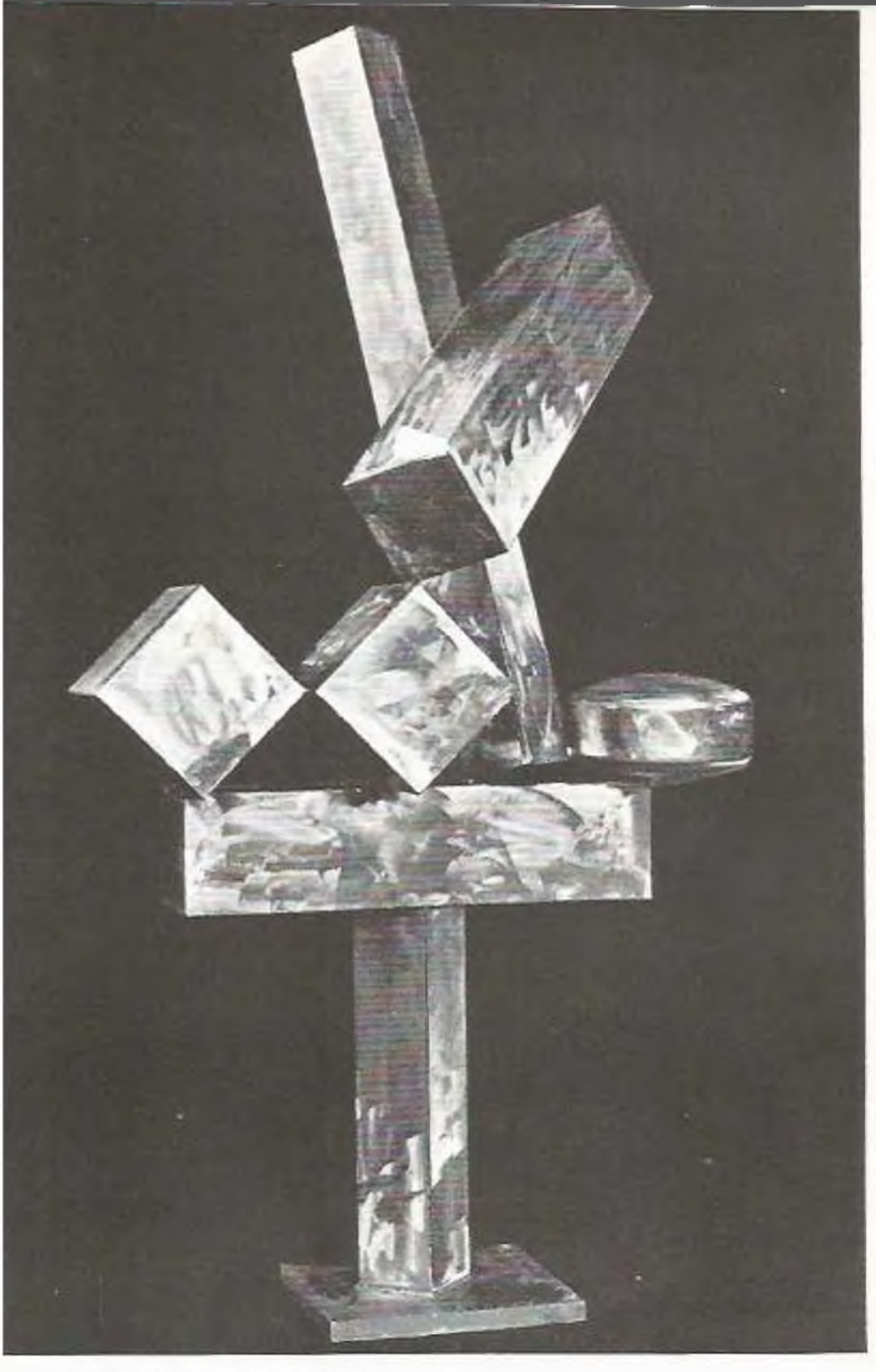
obra de Giacomo Manzú (nacido en 1908), que es probablemente el primer escultor italiano del momento.

Aunque el experimento futurista era, artísticamente hablando, un callejón sin salida, el manifiesto de Boccioni revelaba una intuitiva comprensión de lo que ocurría en el panorama contemporáneo. Archipenko, poco después de su llegada a París en 1908, empezó a realizar esculturas con materiales transparentes, e incorporando también concavidades y «agujeros». Tras meditar mucho sobre estas cuestiones, llegó a la conclusión de que las funciones tradicionales de sólido y vacío debían invertirse: «Tradicionalmente siempre se creía que la escultura empieza allí donde la materia toca el espacio. Así se entendía que el espacio era una especie de marco que rodeaba a la masa... Yo he llegado a la conclusión de que la escultura puede empezar cuando el espacio se halla rodeado por la materia (figura 181). Boccioni sustituyó esta idea de la inversión de sólido y vacío por el concepto de interpretación: «No puede creerse por más tiempo que un objeto acaba donde otro empieza.» Y continuaba diciendo que debía haber «una absoluta y completa abolición de las líneas definidas y de la escultura cerrada. Rompemos la figura, la abrimos, y encerramos el entorno en su interior... Así los objetos nunca poseen finales finitos, sino que se cruzan con infinitas combinaciones de armonías simpáticas y aversiones encontradas».

Podríamos concluir que con ello alborea la edad del espacio: a partir de este momento muchos escultores se interesan por la relación que existe entre el espacio y la masa y por el significado del espacio. El paso siguiente es, en 1920, el *Manifiesto realista* de Gabo, que comienza así: «Negamos el volumen como expresión del espacio... Recha-



181. Archipenko: *Mujer andando*. 1912.



182. David Smith: *Cubi XIX*. 1964.

zamos la masa física como elemento plástico... Consideramos el espacio como un elemento nuevo y absolutamente escultórico, como una sustancia material... el espacio se convierte así en uno de los principales atributos de la escultura.» Luego podríamos pasar al manifiesto de Moholy-Nagy, publicado en 1922 en *Der Sturm*. Su autor habla en él de la activación del espacio mediante un sistema dinámico-constructivo de fuerzas, de la sustitución del principio estático del arte por el principio dinámico de la vida universal, de la creación de obras de arte en libre movimiento. Estos sueños constructivistas se verían más tarde realizados en los móviles de Alexander Calder. De aquí podríamos pasar a Julio González (1876-1942), que hacia 1930 empezó a realizar esculturas de formas abiertas, en hierro, y que afirmaba: «Proyectar y diseñar en el espacio con la ayuda de nuevos métodos, utilizar este espacio y construir con él, como si estuviera trabajando con un material recién inventado: eso es todo lo que yo intento hacer.» González inició el uso del hierro soldado. Los que le siguieron, Picasso, Calder, David Smith, Theodore Roszak y muchos otros, dieron lugar, en los años cuarenta y cincuenta, a una nueva edad del hierro.

Voy a finalizar con algunas observaciones de David Smith (figura 182), artista de enorme éxito e influencia que murió, aún joven, en 1965: «En lo que se refiere a la estética, no veo hoy ninguna línea de separación entre pintura y escultura... El escultor ya no se ve limitado al mármol, al concepto de monolito, a los fragmentos clásicos. Su forma de concebir la obra es tan libre como la del pintor... No hay ninguna diferencia conceptual entre pintura y escultura.» Hay que reconocerlo: en el fondo Smith está rebelándose contra el diagnóstico que hiciera Miguel Angel del modelado, al que consideraba una actividad próxima a la pintura, es decir, no escultórica. Y con frecuencia hallamos voces en esta misma línea. Está Lipschitz («No encuentro diferencia alguna entre escultura y pintura»); están también Epstein y Giacometti, y está, como remate, Sartre, que hace una devastadora condena del tipo de escultura de que nos hemos venido ocupando: las estatuas tradicionales «nos echan a los ojos su pesada eternidad. Pero la eternidad de la piedra es un sinónimo de inercia; es un AHORA... para siempre.» Me parece ésta una buena observación para acabar con ella mi repaso. Sé que en esta última conferencia no he hecho más que resumirles rápidamente las nuevas ideas que con tanta fuerza han luchado, y siguen luchando, contra aquellas otras que, durante milenios y de una punta a otra de este continente, han dado quehacer a las mentes europeas. Pero hacer más habría sido traspasar los límites de la tarea que me había impuesto.

Bibliografía

Capítulo 1: La Antigüedad

ADAM, S., *The technique of Greek sculpture in the Archaic and Classical periods*, Londres, 1966.

AGARD, W. R., *The Greek tradition in sculpture*, Johns Hopkins University Studies (núm. 7), 1930.

BLÜMEL, C., *Griechische Bildhauer an der Arbeit*, Berlín, 1927, 1940 (traducción inglesa: *Greek sculptors at work*, Londres, 1955).

BOARDMAN, J., Reseña de «Greek Sculptors at Work», de Blümel, *Burlington Magazine*, abril de 1970.

CASSON, S., *The technique of early Greek sculpture*, Oxford, 1933.

ETIENNE, H. J., *The chisel in Greek sculpture*, Leyden, 1968.

GARDNER, E. A., «Archaeology in Greece», *Journal of Hellenic Studies*, XI, 1890.

HOFFMAN, M., *Sculpture inside and out*, Nueva York, 1939.

MULLER, V., «A chronology of Greek sculpture 400 BC to 40 BC», *Art Bulletin*, XX, 1938.

PUTNAM, B., *The sculptor's way*, Nueva York, 1948.

ROBINSON, F. H., «The tridimensional problem in Greek sculpture», *Mem. American Academy in Rome*, VII, 1929.

ZORACH, W., *Zorach explains sculpture: what it means and how it is made*, Nueva York, 1947.

Capítulo 2: La Edad Media (I). Los fundamentos teóricos; la fachada occidental de Chartres.

BECKWITH, J., «Reculver, Ruthwell and Bewcastle», *Kolloquium über frühmittelalterliche Skulptur*, ed. V. Milkčič, Maguncia, 1969.

COLOMBIER, P. DU, *Les chantiers des cathédrales*, Paris, 1953.

EGBERT, V. W., *The medieval artist at work*, Princeton, 1967.

FRIEDRICH, K., *Die Steinbearbeitung*, Augsburgo, 1932.

HARVEY, J. H., *The Gothic world*, Londres, 1950.

HUSSON, F., *Les maçons et tailleurs de pierre*, Paris, 1903.

HUTH, H., *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburgo, 1923.

KLAPISCH-ZABU, C., *Les Maitres du marbre: Carrara, 1300-1600*, Paris, 1969.
MILANESI, G., *Documenti per la storia dell' arte senese*, Siena, 1854.
MORTET, V., *Mélanges d'archéologie*, Paris, 1915.
NEUWIRTH, J., *Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372-1378*, Praga, 1890.
SALZMAN, L. F., *Building in England down to 1540*, Oxford, 1952.
SWARTWOUT, R. E., *The monastic craftsman*, Cambridge, 1932.
THEOPHILUS, *De diversis artibus*, trad. de C. R. Dodwell, Londres, 1961.
VÖGE, W., *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, Estrasburgo, 1894.

Capítulo 3: La Edad Media (II). Chartres, Reims, Bamberg y Orvieto.

AUBERT, M., *La sculpture française du moyen-âge*, París, 1946.
EGBERT, V. W., *The medieval artist at work*, Princeton, 1967.
HAHNLOSER, H., *Villard de Honnecourt*, Viena, 1935.
HARTIG, O., *Der Bamberger Reiter und sein Geheimnis*, Bamberg, 1939.
KELLER, H., «Die Risse der Orvietaner Domopera», en *Festschrift Wilhelm Pinder*, Leipzig, 1938.
KNOOP, D., y JONES, G. P., *The medieval mason*, Manchester University Press, 1933.
MORPER, J., «Zum Technik des Bamberger Reiters», *Belvedere*, VI, 1924.
SALZMAN, L. F., *Building in England down to 1540*, Oxford, 1952.
WHITE, J., «The Reliefs on the Façade of the Duomo at Orvieto», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII, núms. 3-4, 1959.

Capítulo 4: El Renacimiento. Alberti, Gaurico y Leonardo.

BERTINI, A., «Il problema del non finito nell'arte di Michelangelo», *L'Arte*, 1930.
—, «Ancora sul non finito di Michelangelo», *L'Arte*, 1931.
CLARK, K., *Leonardo da Vinci*, Londres, 1954.
GAURICUS, Pomponius, *De sculptura*, Florencia, 1504.
HEYDENREICH, L. H., *Leonardo da Vinci*, trad. del alemán, Londres, 1954.
JANITSCHEK, H., *Leon Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*, Viena, 1877.
LAVIN, I., «Bozzetti and Modelli: Notes on sculptural procedure from the Early Renaissance to Bernini», *Akten des Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, III, Bonn, 1967.
PANOFSKY, E., *The Codex Huygens and Leonardo's art theory*, Londres, 1940.
PAROCCHI, A., «Sul 'Della Statua' albertiana», *Paragone*, X, 1959.
RICHTER, J. P., *The literary works of Leonardo da Vinci*, Oxford, 1939.
SEYMOUR, C., Jr., *Sculpture in Italy 1400-1500*, Harmondsworth, 1966.
—, *Tradition and experiment in modern sculpture*, Washington, 1950.
—, «'Fatto di sua mano'. Another look at the Fonte Gaia drawing fragments in London and New York», en *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlín, 1968.

WITTKOWER, R., «Desiderio da Settignano's St Jerome in the Desert», *Studies in the History of Art*, National Gallery, Washington DC, 1971-1972.
WITTKOWER, R. y M., *Born under Saturn: the character and conduct of artists from Antiquity to the French Revolution*, Londres, 1963.

Capítulo 5: Miguel Angel

LEONARDO DA VINCI, *Treatise on painting*, trad. de A. Philip McMahon, Princeton, 1956.
MACLEHOSE, L. S., *Vasari on technique*, Nueva York, 1960.
SEYMOUR, C., Jr., *David: a search for identity*, Pittsburgh, 1967.
—, *Sculpture in Italy, 1400-1500*, Harmondsworth, 1966.

Capítulo 6: Miguel Angel, Cellini y Vasari

CELLINI, Benvenuto, *The Treatises of Benvenuto Cellini on Goldsmithing and Sculpture*, trad. e introd. de C. R. Ashbee, 1888 (Nueva York, 1967).
GANTNER, J., «Il problema del non finito in Leonardo, Michelangelo e Rodin», *Atti del Seminario di Storia dell'arte*, Pisa, 1954.
GANTNER, J., et al., *Das Unvollendete als künstlerische Form*, Saarbrücken, 1956.
HOFFMAN, M., *Sculpture inside and out*, Nueva York, 1939.
MACLEHOSE, L. S., *Vasari on technique*, Nueva York, 1960.
MILANESI, G., *Documenti sulla storia dell'arte toscana*, Siena, 1878.
PERRIG, A., «Michelangelo Buonarottis letzte Pietá Idee», *Basler Studien zur Kunstgeschichte*, Berna, 1960.
STECHOW, W., «Joseph of Arimathea or Nicodemus?», en *Festschrift für L. H. Heydenreich*, Munich, 1964.
WEINBERGER, M., *Michelangelo the sculptor*, Nueva York, 1967.
WESCHER, P., *La prima idea*, Munich, 1960.
WILDE, J., *Michelangelo's Victory*, Charleton Lectures on Art, 36, Oxford, 1954.

Capítulo 7: Giovanni Bologna y Cellini

PANOFSKY, E., *Studies in iconology*, Nueva York, 1939 (Ed. de bolsillo, 1962).
POPE-HENNESSY, J., *Italian High Renaissance and Baroque sculpture*, Londres, 1963.
—, *Samson and a Philistine by Giovanni Bologna*, Londres, 1954.
WITTKOWER, R. y M., *The divine Michelangelo: The Florentine Academy's homage at his death in 1564*, Londres, 1964.

Capítulo 8: Bernini

BALDINUCCI, F., *Vita di Bernini*, Florencia, 1682.
BERNINI, Domenico, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma, 1713.

BRAUER, H., y WITTKOWER, R., *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlín, 1931 (Collectors Editions, 1969).

CHANTELOU, M. DE, *Journal du voyage du Cav. Bernini en France*, ed. de L. Lalanne, Paris, 1885.

WITTKOWER, R., *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*, Londres, 1966.

Capítulo 9: Bernini, Bouchardon y Pigalle

CHANTELOU, M. DE, *Journal du voyage du Cav. Bernini en France*, ed. de L. Lalanne, Paris, 1885.

DIDEROT, D., *Observations sur la sculpture et sur Bouchardon*, 1763. (*Oeuvres complètes de Diderot*, XIII, J. Assezat, Paris, 1876).

LAMI, S., *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-huitième siècle*, Paris, 1910 (sobre Bouchardon, véase también *Archives de l'art français*, I).

RAGUENET, Abbé François, *The Monuments of Rome or descriptions of the most beautiful works*, 1700.

REAU, L., *J.-B. Pigalle*, Paris, 1950.

ROCHEBLAVE, S., *Jean-Baptiste Pigalle*, Paris, 1919.

WEBER, G., «Dessins et maquettes d'Edmé Bouchardon», *Revue de l'Art*, VI, 1969.

WITTKOWER, R., «The role of Classical models in Bernini's and Poussin's preparatory work», *Studies in Western Art, Acts of the Twentieth Congress of the History of Art, 1963*. (*Studies in the Italian Baroque, The Collected Essays of R. Wittkower*, II, Londres, 1975).

—, «Two bronzes in the National Gallery», *Art Bulletin of Victoria*, 1970-1971.

Capítulo 10: Falconet, Winckelmann, Canova y Schadow

CARRADORI, F., *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, Florencia, 1802.

CASSIRER, E., *Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert*, Berlín, 1919 (para Schadow, véase pág. 46 ss.)

Diderot et Falconet: Le Pour et le Contre, Correspondence polemique sur le Respect de la Posterité... ed. de Yves Benot, París, 1958.

FALCONET, E. M., *Oeuvres d'Etienne Falconet statuaire; contenant plusieurs écrits relatifs aux Beaux Arts...*, Lausana, 1781 (6 vols.)

FERNOW, C. L., *Uber den Bildhauer Canova und dessen Werke*, Zurich, 1806.

HONOUR, H., «Canova's studio practice -I: The early years», *Burlington Magazine*, marzo de 1972; «II: 1792-1822», *Burlington Magazine*, abril de 1972.

JUSTI, C., *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig, 1898.

MACKOWSKY, H., *Die Bildwerke Gottfried Schadows*, Berlín, 1951.

QUATTREMERE DE QUINCEY, M., *Canova et ses ouvrages*, París, 1835.

REAU, L., *Etienne-Maurice Falconet*, Paris, 1922.

SCHADOW, J. G., *Aufsätze und Briefe*, ed. de E. Hübner, Stuttgart, 1890.

—, *Kunstwerke und Kunstansichten*, Berlín, 1849.

UHDE-BERNAYS, H., «Gottfried Schadow an Böttiger», *Künstlerbriefe über Kunst, Dresde*, 1926.
WEINSHENKER, B., *Falconet: His writings and his works*, Ginebra, 1966.
WINCKELMANN, J. J., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei Bildhauerkunst*, 1755 (*Winckelmanns kleine schriften...*, ed. de H. Uhde Bernays, Leipzig, 1913).

Capítulo 11: El siglo XIX. Rodin y Hildebrand.

Arts Council Exhibition Catalogue on Rodin, Londres, 1966-1967.
BOURDELLE, E. A., *La sculpture et Rodin*, Paris, 1937.
BURCKHARDT, C. J., *Rodin und das plastische Problem*, Basilea, 1921.
CHAMPIGNEULLE, B., *Rodin*, Londres, 1967.
DUJARDIN-BEAUMETZ, H. C. E., *Entretiens avec Rodin* (trad. de A. McGarrell como «Rodin's reflections on art», publicado como capítulo tercero de ELSEN, A. E., *Auguste Rodin: Readings on his life and work*, Nueva York, 1965).
ELSEN, A. E., *Rodin*, Nueva York, 1963.
—, *Auguste Rodin: Readings of his life and work*, Nueva York, 1965.
FAENSEN, H., *Die bildnerische Form. Die Kunstauffassungen Konrad Fiedlers, Adolf von Hildebrands und Hans von Marées*, Berlin, 1965.
FERNOW, C. L., *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, Zurich, 1806.
FIEDLER, K., *Schriften zur Kunst*, Munich, 1913-1914.
GANTNER, J., *Rodin und Michelangelo*, Viena, 1953.
GILL, Eric, *Sculpture: An essay on stonecutting (with a Preface about God)*, Ditchling, 1918.
GIMPEL, R., *Diary of an art dealer*, Londres, 1966.
GSELL, P., *August Rodin. Die Kunst*, Munich, 1925.
HILDEBRAND, A. Von, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Estrasburgo, 1893 (Trad. de M. Meyer y R. M. Ogden como *The problem of form in painting and sculpture*, Nueva York, 1907).
A. v. Hildebrand und seine Welt: Briefe und Erinnerungen, ed. de E. Sattler, Munich, 1962.
HILDEBRAND, A. VON, *Gesammelte Schriften*, Colonia, 1969.
—, *Briefwechsel mit Konrad Fiedler*, Dresden, 1927.
MAUCLAIR, C., *Rodin on art*, Nueva York, 1905.
NOSTITZ, H. VON, *Rodin in Gesprächen und Briefen*, Dresden, 1927.
RODIN, A., *L'Art; Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, 1911.
SCHMITZ, R., *Rodin und die Fiedler-Hildebrandsche Kunsttheory*, Berna, 1929.
WÖLFFLIN, H., *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Munich, 1898 (*Classic art...*, trad. de P. y L. Murray, Londres, 1952).

Capítulo 12: El siglo XX

ARCHIPENKO, A., *Fifty creative years*, Nueva York, 1960.
ARNASON, H. H., *History of modern art*, Nueva York, s.a.
ARP, H., «On my way: poetry and essays, 1912-1947», *Documents on modern art*, ed. de R. Motherwell, Nueva York, 1948.

BARR, Alfred H., Jr., *Matisse. His art and his public*, Nueva York, 1951.
BARR, M. S., *Medardo Rosso*, Nueva York, 1963.
DROSS, F., *Ernst Barlach: Leben und Werk in seinen Briefen*, Munich, 1952.
ELSEN, A. E., *Rodin*, Nueva York, 1963.
—, *The partial figure in modern sculpture from Rodin to 1969*, Baltimore, 1969.
EPSTEIN, Jacob, *Let there be sculpture*, Nueva York, 1942.
—, *An autobiography*, Londres, 1963.
FRERE, H., *Conversations de Maillol*, Ginebra, 1956.
GEIST, S., *Brancusi; A study of the sculptor*, Nueva York, 1968.
GIEDION-WELCKER, C., *Constantin Brancusi*, Nueva York, 1959.
GILL, Eric, *Autobiography*, Nueva York, 1941.
HAMMACHER, A. M., *The evolution of modern sculpture*, Londres, 1969.
HASKELL, A. L., *The sculptor speaks; Jacob Epstein to A. L. Haskell*, Nueva York, 1931.
HEPWORTH, Barbara, *Carvings and drawings*, Londres, 1952.
HERBERT, R. L., *Modern artists on art*, Nueva York, 1964.
HUNTER, S., *David Smith*, Exhibition Catalogue, Museum of Modern Art, Nueva York, 1957.
JAGGER, C. S., *Modelling and sculpture in the making*, Londres, 1933.
JAMES, R., (ed.) *Henry Moore on sculpture*, Londres, 1966.
READ, H., *The art of sculpture* (Bollingen Series XXXV, 3), Princeton University Press, 1969.
—, *Henry Moore. A study of his life and work*, Nueva York, 1966.
SELZ, J., *Modern sculpture*, Londres, 1963.
SELZ, P., *Giacometti*, Nueva York, 1965.
David Smith by David Smith: Sculpture and writings, ed. de Cleve Gray, Londres, 1968.
SOBY, J. T., *Arp*. Exhibition Catalogue, Museum of Modern Art, Nueva York, 1958.
TAYLOR, J., *Futurism* (con el «Manifeste technique de la sculpture futuriste» de Boccioni), Nueva York, 1961.
WERNER, A., *Rodin on art and artists*, Nueva York, 1957.
WILDT, A., *L'arte del marmo*, Milán, 1922.